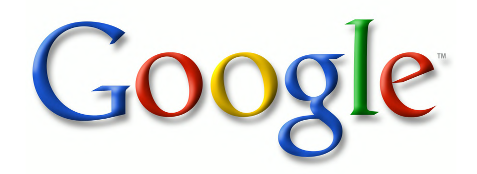
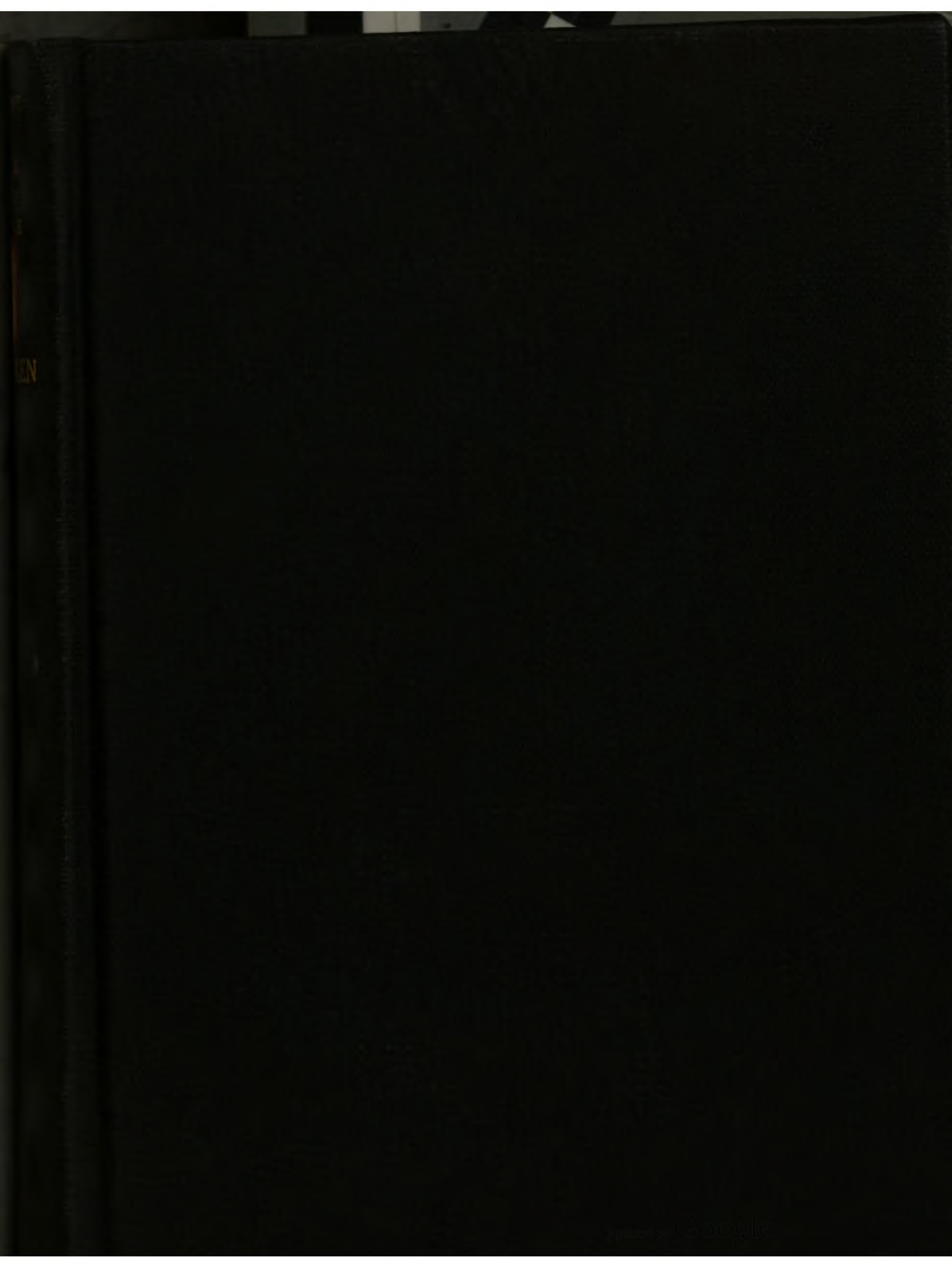
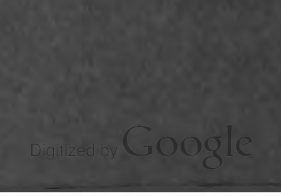








Abhandlungen
herausgegeben von der
Gesellschaft für deutsche Sprache in Zürich.
VI.

Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker.

Von
Dr. Emil Hügli

ZÜRICH,
Druck und Verlag von Zürcher & Furrer,
1900.

Inhalt.

Bibliographie[1]).

Texte.

August Wilhelm Schlegels poetische Werke; Heidelberg 1811.

August Wilhelm v. Schlegels sämtliche Werke, herausgeg. von Eduard Böcking; Leipzig 1846. (Zitiert: Böcking.) Bd. I, II, III, IV.

Spanisches Theater. Herausgeg. v. A. W. Schlegel; Berlin 1803.

Friedr. v. Schlegels Gedichte, (Zweite Original-Ausgabe) Bonn 1877.

Friedr. Schlegels sämtliche Werke; Wien 1822.

Gedichte von Ludwig Tieck; Berlin 1841.

Ludwig Tiecks Gedichte. Herausgeg. v. G. L. Klee; Leipzig Bibliographisches Institut.

Ludwig Tiecks Schriften; Berlin 1828.

Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, neu bearbeitet und herausgegeben von Ludwig Tieck; Berlin 1803.

Novalis Schriften. Herausgeg. v. L. Tieck u. Fr. Schlegel; Berlin 1837.

Novalis sämtliche Werke. Herausg. v. Carl Meisner; Florenz u. Leipzig 1898. (Zitiert: Meisner).

Gedichte von Ludwig Uhland. Zweite vermehrte Auflage; Stuttgart u. Tübingen 1820.

Gedichte von Ludwig Uhland. Vollständige kritische Ausgabe v. Erich Schmidt u. Jul. Hartmann; Stuttgart 1898.

Joseph Freiherrn v. Eichendorffs sämtliche Werke. Zweite Auflage; Leipzig 1864.

Gedichte aus dem Nachlasse des Freih. Jos. v. Eichendorff. Herausg. v. Heinrich Meisner; Leipzig 1888. (Zitiert: Nachlass).

Rime di Franceso Petrarca, Tomo: I, II. MDCCCVIIII Venezia.

Orlando furioso di Ludovico Ariosto. Riveduto e corretto col confronto delle migliori edizioni da C. L. Fernow; Jena 1805.

---

[1]) Es sind hier nur diejenigen Werke genannt, auf welche bei dieser Arbeit direkt Bezug genommen worden ist.



Theoretische, litteraturhistorische, biographische Werke und ähnliche.

Herders Werke; Berlin. (Hempel.)

August Wilhelm von Schlegels sämtliche Werke, herausgeg. v. Eduard Böcking; Leipzig 1846. (Zitiert: Böcking.) Bde. V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur u. Kunst, herausg. v. Jakob Minor; Heilbronn 1884. Dtsch. Litt. Denkm. 17, 18, 19. (Zitiert: Berliner Vorlesungen I, II, III.)

J. G. Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste; Leipzig 1794.

Sprachlehre von A. F. Bernhardi; Berlin 1801.

„Prometheus" von Seckendorf u. Stoll; Wien 1808. (Zitiert: „Prometheus".)

Grundzüge u. Theorie des Reims u. der Gleichklänge v. Caspar Poggel; Münster 1836.

Carl Freese, Über deutsche Assonanzen; Stralsund 1838.

F. A. Gotthold's Schriften; Königsberg 1864.

Hugo Schuchardt, Ritornell u. Terzine; Halle 1874.

Symons, Zu Rückerts Verskunst. Jahresbericht der Friedrichs-Realschule. 1876.

Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil; Leipzig. 1878.

Heinrich Welti, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung; Leipzig 1884. (Zitiert: Welti.)

J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik; Strassburg 1893. (Zitiert: Minor, Nhd. M.)

Alex. Ehrenfeld, Studien zur Theorie des Reims; Zürich 1897.

H. Heine, Werke (vorzügl. Bd. V. Elster).

August Koberstein, Grundriss der Geschichte der deutschen National-Litteratur II. u. III. Bd.; Leipzig 1856, 66. (Zitiert: Koberstein.)

Adolf Stern, Geschichte der neuern Litteratur; Leipzig 1882—1885.

Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur; Berlin 1889.

G. Brandes, Die Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts; Leipzig 1894.

R. Haym, Die romantische Schule; Berlin 1870.

Oskar F. Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm; Berlin 1890. (Zitiert: Briefe Friedrichs an A. W.)

Hermann Anders Krüger, Der junge Eichendorff; Oppeln 1898.

Carl Busse, Novalis Lyrik; Oppeln 1898.

Joh. Ranftl, Ludwig Tiecks Genoveva; Graz 1899. (Zitiert: Ranftl.)

J. F. Bertuch. Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur; Weimar 1780.

Ad. Gaspary, Geschichte der italienischen Litteratur; Berlin. Bd. I 1885. Bd. II 1888. (Zitiert: Gaspary.)



Gustav Gröbers Grundriss der romanischen Philologie. Bd. I u. Bd. II. (I. Abtlg. I. Liefg. Strassburg 1893.)

Briefe von und an G. A. Bürger, herausgeg. von Adolf Strodtmann; Berlin 1874.

Leben und Briefe von A. v. Chamisso, herausgeg. durch J. E. Hitzig. (A. v. Chamisso's Werke, 3. Auflage, Bde. V, VI; Leipzig 1852.)

Briefe an Ludwig Tieck; ausgewählt und herausgeg. von Karl Holtei; Breslau 1864.

Einleitung.

J.-J. Rousseau hatte den Gedanken ausgesprochen, dass die Sprache nichts anderes denn eine natürliche unwillkürliche Entfaltung des menschlichen Wesens sei. Von dieser Rousseau'schen Auffassung ging Herder aus, als er alle Kulturtätigkeiten und verschiedenen Eigenarten der Völker aus deren Anlagen und den klimatischen Verhältnissen erklärt wissen wollte. Aber nicht, dass ihm dabei die verschiedenen einzelnen Entwicklungen als ebensoviele getrennte Gebiete erschienen wären; im Gegenteil, Herder sah vielmehr einen organischen Zusammenhang in allen kulturellen Ergebnissen, und so erschienen auch in seinen universalhistorischen Darstellungen die Entwicklungen der verschiedenen Nationen nur wie die Glieder einer unabsehbaren, aber ununterbrochenen Kette stetiger Vervollkommnung des allgemein menschlichen Wesens.

Nie vor ihm war das allgemein Menschliche so sehr als einheitlicher Grund der national verschiedenen Kulturerscheinungen betont, nie vor ihm die Idee der Humanität gleichsam zur Harmonie der Weltgeschichte erhoben worden.

Von diesem hohen Standpunkt des Universalismus aus erschien dem „humanen Barbarenfreunde“ die Poesie eines jeden Volkes der Beachtung und Betrachtung wert, und so sammelte er auch in seinen „Volksliedern“ von 1778 und 1779 charakteristische Dichtungen aus allen Nationen. „Da erschollen Stimmen aus Peru und Grönland, aus Lappland und Esthland; da liessen sich Letten und Littauer, Wenden und Serben vernehmen; Griechenland, Italien, Spanien und Frankreich spendeten aus ihren Schätzen; Ossian durfte nicht fehlen; die alte nordische Poesie, die geheimnisvollen Klänge der Edda, schauerliche Prophezeiung und kühner Heldenruf wurde von neuem laut; Dänen, Schotten und Engländer verstärkten den Chor; die Deutschen begannen mit dem Ludwigs-

lied und schlossen mit der Gegenwart: Balladen, Romanzen, Liebeslieder, Schlachtgesänge, Tanzlieder, Schäferlieder, Fabellieder, alle lyrischen Gattungen waren vertreten, aber die Völker nicht geschieden; alle hatten gleiche Rechte, alle standen in einer Reihe.“ (W. Scherer.)

Historische Universalität wurde von nun an zum ersten Agens des geistigen Lebens. Aus der Aneignung und Durchdringung aller grossen Geistesschöpfungen sollte jetzt die eigene, individuelle Bildung herausgearbeitet werden. Die ursprünglich nationalen Geistesschätze werden nunmehr internationales Gemeingut, und aus der Fülle historischer Anregungen entwickelt sich jetzt die romantische Schule; sie wird der Träger der universalistischen Bestrebungen: das Haupt der romantischen Schule nennt sich „Kosmopolit der Kunst und Poesie“, und Friedrich Schlegel bezeichnet romantische Poesie als „progressive Universalpoesie“.

Was Herder begonnen, setzt die Romantik fort, arbeitet sie zum Teil aus. Die Schätze der romanischen Litteratur, Dante, Ariost, Tasso, Calderon, werden durch treffliche Übertragungen in der deutschen Sprache lebendig, deutsche und französische Dichtungen des Mittelalters werden dem Verständnis erschlossen, das Volkslied findet seine Sammler, Shakespeare seine genialsten Nachdichter und Interpreten, und am Ende gelangt selbst die indische Litteratur zu ihrem Rechte. Und was auf diese Weise dem litterarischen Gesichtskreis zu gute kam, wurde auf der andern Seite auch für die Ausbildung der Sprache und der metrischen Formen zum reichen Gewinn.

Gerade die Bereicherung und Neubelebung der metrischen Formen hat einen hochwichtigen Einfluss auf die Dichtung der Folgezeit ausgeübt. Die andauernde, wenn schon nicht unbestrittene Nachwirkung jener romantischen Bestrebungen bis auf die Gegenwart ist nicht zu leugnen. Einige der schönsten erst durch die Romantiker, überhaupt oder wenigstens in ihrer Vollendung, eingeführten Formen sind seitdem nie wieder vom Schauplatz deutscher Dichtung verschwunden, sondern haben sich vielmehr stets weiter ausgedehnter Verwendung erfreut; so z. B. die von A. W. Schlegel zum erstenmal nachgedichtete Terzine, so das Sonett „die romantische Dichtform par excellence“.

Auch der Reichtum der metrischen Formen war wie viele andere Züge des romantischen Geistes erst eine Folge der umfassenden Bildung, die darauf ausging, sich alle exotischen oder historisch in den Hintergrund geschobenen Eigentümlichkeiten zu eigen zu machen. Die Hinwendung gerade zu den musikalischen romanischen Formen hatte dann ihrerseits wieder eine starke Betonung des Reimelements zur Folge.

Waren die Romantiker schon durch ihre kosmopolitischen litterarischen Bestrebungen auf praktischem Wege auf die Wichtigkeit des Reims hingewiesen worden, so versäumten sie auch nicht, ihn theoretisch in sein Recht zu setzen und die von Herder angeregten und begonnenen Untersuchungen auszubauen[1]).

So feiert Tieck in seiner Vorrede zu den altdeutschen Minneliedern den Reim in dem diesem eigensten musikalischen Wesen, Friedrich Schlegel erhebt ihn — wenigstens in späterer Zeit — als ein „modernes" Prinzip auf den Schild; A. W. Schlegel widmet ihm in seinen „Berliner Vorlesungen" interessante und fleissige Untersuchungen und verkündet, dass man in den grossen Formen der romantischen Lyrik den Reim bis an die Grenze seines Gebietes geführt und sein Geheimnis ganz ausgesprochen finde[2]).

A. F. Bernhardi endlich hat in seiner „Sprachlehre" eine Darstellung des Reims mit systematischem und philosophischem Talent unternommen, des Reims poetische Bedeutsamkeit nach allen Seiten zu beleuchten versucht und dabei die wichtigsten romanischen Versmasse ausführlicher behandelt[3]).

---

[1]) Alexander Ehrenfeld hat in seinen „Studien zur Theorie des Reims" (Zürich 1897) die reimtheoretischen Abhandlungen und Ansichten der Romantiker ausführlich dargestellt.

[2]) Es sei hier daran erinnert, dass schon der Vater der beiden Schlegel, Johann Adolph, ein Verteidiger und Verehrer des Reims gewesen war. Obschon J. A. Schlegel in Leipzig durch Teilnahme an den „Bremer Beiträgen" in Gegensatz zu Gottsched trat, liess er sich doch nicht dazu bestimmen, mit Bodmer und Klopstock den Reim für barbarisch zu erklären; im Gegenteil verteidigte er ihn in der Abhandlung „Von der Harmonie des Verses" mit philologischer Sicherheit; auch hat Johann Ad. Schlegel selbst nur wenige Gedichte in reimlosen Versen verfasst.

[3]) Inwiefern die Romantiker sich bei ihren theoretischen Studien auf fremdländische Vorläufer stützen konnten, ist eine Frage, die der näheren Betrachtung wohl wert und noch zu beantworten wäre. Ich selbst kann freilich an diesem

„In den grossen Formen der romantischen Lyrik", d. h. in den grossen lyrischen Formen der Romanen (vorzüglich der Italiener und Spanier) fand A. W. Schlegel den Reim auf seiner höchsten, bedeutendsten Stufe wieder. Und vor allem auf diese grossen Formen wurde nun die Romantik durch ihre Gefühlsweise hingedrängt; so hat sie auch in ihren poetischen Produktionen sich immer und immer wieder dieser grossen lyrischen Gebilde bedient.

Wenn nun hier einmal die ganze Wirkung dieser romanischen Formen in der älteren deutsch-romantischen Dichtkunst gezeigt

---

Ort nicht näher darauf eintreten. Hier sei nur kurz auf die Werke hingewiesen, die in dieser Beziehung in Betracht fallen könnten. In den Briefen Friedrichs an A. W. finden wir genannt:

G. Tiraboschi (1731—94), Storia della letteratura italiana, Milano, 1772—82 (S. 208).

Crescimbeni (1663—1728), Storia della volgare poesia, Roma 1698 (S. 209).

Millot (1726—83), Histoire littéraire des Troubadours, Paris 1774 (S. 209).

Ausser diesen nennt Blankenburg: (J. G. Sulzer, Theorie der schönen Künste, Leipzig 1794, Bd. IV, S. 82, 427 ff., 661).

Cl. Tolomei (Versi e regole della nuova poesia Toscana, Roma 1539).

Mar. Equicola (Instituzioni al comporre in ogni sorte di rima, Mil. 1541).

Gir. Ruscelli (Trattato del modo di comporre in Versi Italiani, Ven. 1559).

Lud. Dolce (In s. Osservazioni della volgar Lingua, Ben. 1563).

Tom. Stigliani (Arte del verso Italiano, Roma 1658).

Gius. Gaet. Salvadori (Poetica Toscana, Nap. 1691).

Giov. Bat. Bisso (Introduzione alla volgar Poesia, Palermo 1749).

Xav. Quadrio (Storia e rag. d'ogni Poesia).

Fr. Algarotti (Saggio sopra la Rima, Opere Vol. IV, Crem. 1779).

J. M. Barbieri (Dell origine della Poesia rimata, Mod. 1790).

Von der Theorie des Sonetts handeln:

Vincenzo Toraldo von Arragonia (La Veronica, ovvero del Sonetto Dial. Gen. 1589).

Fed. Menini (Ritratto del Sonetto, Nap. 1677).

G. Trissino (i. d. IV. Div. seiner Poetica, im 2. Bd., S. 44, s. Opere, Ver. 1729).

S. Minturno (im dritten Buche seiner Poet., S. 240, Ven. 1564).

X. Bettinelli (im 7. Bd., S. 351, s. Opere, Ven. 1782).

Für die spanische Sprache und Dichtkunst sind hier genannt:

Franc. de Ubeda (der seinem Libro de Entretenimiento de la Picara Justina eine Poetik beifügte, worin 51 verschiedene Versarten angeführt werden. Med. 1605).

Velasquez (gibt im 2. und 3. Abschnitt der 3. Abteil. s. Gesch. der spanischen Dichtkunst Nachrichten von d. spanischen Versarten).

werden sollte, so musste naturgemäss vor allem die Lyrik, die der Musik am nächsten stehende poetische Gattung in Betracht fallen. Doch konnte, da die Romantiker bei ihrem Drang nach Vermischung der poetischen Arten die verschiedensten lyrischen Versmasse auch in das Drama einflochten, ein Seitenblick auf dieses nicht unterlassen werden.

Bei dieser Arbeit wurden A. W. Schlegel, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis, Uhland und Eichendorff in Betrachtung gezogen. Dass A. W. Schlegel als Schuloberhaupt und „grösster Metriker Deutschlands“ — wie ihn schon Heine nannte — an der Spitze der Untersuchungen stehen musste, ist selbstverständlich; ihm reihen sich sein Bruder, Tieck und Novalis schon historisch und biographisch an.

Der Übergang zu Uhland und Eichendorff mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen — er ist es nicht, sicher nicht in Bezug auf unsern hier zu betrachtenden Gegenstand, die lyrisch-romanischen Formen. Durch diese ist es bedingt, dass abermals an einem Lyriker die hier in Betracht fallenden Nachwirkungen der ersten Romantiker studiert werden mussten. Da war es denn allerdings vor allen Ludwig Uhland, der heranzuziehen war, weil auch seine Dichtungen die romantische Abkunft nirgends verleugnen und dazu bestimmt waren, „die Ehrenrettung der gesamten Romantik zu werden“ [1]).

„Die reifste und schönste lyrische Gabe der spezifischen Romantik aber sind zweifellos Eichendorffs Gedichte“ [2]). Weder Clemens Brentano, noch Fried. Rückert, noch Justinus Kerner erreichen ihn an lyrischem Talent und wohlverdienter Popularität. Von den genannten hätte Brentano am nächsten gestanden, da auch er noch alle Einflüsse der älteren Romantik erfahren hat. Allein auch er musste hinter Eichendorff zurücktreten, da es sich zunächst darum handelte, bei einem volkstümlichen jüngeren romantischen Dichter den formellen Einwirkungen der älteren Schule nachzugehen. Neben allen innerlichen poetischen Vorzügen zeichnet sich Eichendorffs Poesie zudem durch einen „sprachlichen Wohllaut“ aus, „der beinahe schon selbst Musik ist.“ Und gerade

[1]) Ad. Stern: Gesch. d. neueren Litteratur, Bd. V, S. 457.

[2]) Ebda.: Bd. V, S. 464.

auch wegen dieser musikalischen Vorzüge erscheint er im Bereich unserer Untersuchungen interessanter als Brentano, ja selbst interessanter als Rückert, dessen Kunst mehr auf Sprachbeherrschung, Formsicherheit und Redegewandheit, denn auf musikalischer Schönheit beruht. So mag denn die Betrachtung der Lyrik Eichendorffs hier jeweilen die Untersuchungen abschliessen.

Romanische Formen.

Wie die Romantiker Herders reimtheoretische Untersuchungen wieder aufnahmen und weiter führten, so waren auch erst sie es, „welche mit einer gewandteren und gelenkeren Sprache allen romanischen Formen gerecht zu werden suchten."

A. F. Bernhardi liess in seiner „Sprachlehre" [1]) den romanischen Formen zum erstenmal eine ausführliche Behandlung zu teil werden. A. W. Schlegel vermochte sodann theoretisch und praktisch für sie das Interesse und Verständnis des Publikums zu gewinnen; theoretisch u. a. in seinen Berliner Vorlesungen, praktisch durch seine Übersetzungen und Originaldichtungen.

Seine in Beziehung auf die romanischen Strophenformen in Betracht fallenden Übersetzungswerke sind das „Spanische Theater" (1803) und die „Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie" (1804)[2]).

In engster Beziehung zu diesen Bestrebungen steht es, wenn die Romantiker eine Verwandtschaft der deutschen mit den südlichen Nationen hervorzuheben suchen. So unternimmt es z. B. Friedrich Schlegel im Einleitungsartikel zur „Europa", die Verwandtschaft der Deutschen mit den Spaniern aufzudecken[3]).

---

[1]) Bd. II, S. 424 ff.

[2]) Ein eifriger Fortsetzer dieser Seite der Schlegel'schen Bemühungen war Friedrich Rassmann, dessen Sammelwerke („Blumenlese südlicher Spiele im Garten deutscher Poesie", Berlin 1817; „Poetisches Quodlibet", Essen 1824; „Hesperische Nachklänge in deutschen Weisen", Köln 1824) reichliches Material für das Studium der romanischen Formen in der deutschen Dichtung bieten. Eine analysierende Untersuchung dieser Sammlungen fällt freilich ausserhalb des Rahmens unserer Arbeit.

[3]) Auf einen ähnlichen Standpunkt wie die Schlegel stellt sich später auch Caspar Poggel, indem er schreibt: „Die Gemütsweise, welche den Reim als wesentliche Form ihres Ausdrucks begünstigt, ist jene romantische, wobei sich

Um 1800 wandten sich die Romantiker überhaupt entschieden den strophischen Systemen der Südromanen zu; „von den italienischen wurden seitdem die Ottave und das Sonett ganz bei uns einheimisch; weniger schon die Terzinen, am seltensten die Formen der Canzone, der Ballate und der Sestine gebraucht, und erst durch Rückert noch andere, wie die der Siciliane und des Ritornells, eingeführt; von spanischen ausser vierzeiligen trochäischen Strophen mit Assonanz oder Reimbindung noch die Decime, die Glosse und das Cancion von den beiden Schlegel, Tieck u. a. nachzubilden versucht und in der Lyrik, stellenweise auch im Drama angewandt.“ [1])

Was die Verwendung der romanischen Lyrik und ihrer Lieblingsstrophen im romantischen Drama anbetrifft, so ist sie entschieden auf das Vorbild des spanischen Dramas zurückzuführen.

Auf den ersten Blick möchte es nämlich erscheinen, als wären die Romantiker durch ihr Prinzip der Vermischung aller Dichtungsarten auf eigenem und originalem Wege zur Einflechtung der verschiedensten und kompliziertesten lyrischen Versmasse in das Drama gelangt. Allein hier haben sie ihr Vorbild und ihren Vorgänger zweifellos im spanischen Schauspiel des XVII. Jahrhunderts [2]). In Calderon hatte nach A. W. Schlegels eigenem Ausdruck „das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht“; das Drama des Calderon ist es, das wir im „Spanischen Theater“ (1803) vor uns haben [3]). Auf diesen von A. W. Schlegel bei der Übersetzung des „Spanischen Theaters“ eingeschlagenen Pfaden ist später J. v. Eichendorff weiter geschritten, als er die „geistlichen Schauspiele“ Calderons übertrug.

---

die Empfindung selbst festzuhalten und zu geniessen sucht. So wie sich dann, wenn dieser Gefühlscharakter in hohem Grade vorwaltet, die Vorliebe für häufige Wiederkehr derselben Klänge zeigt, wodurch denn die (genannten) italienischen und spanischen Reimversarten entstanden sind.“ (Grundzüge, S. 94, § 50).

[1]) Koberstein, 1161 ff.

[2]) Vgl. Einleitung zu Tiecks Schriften, Berlin 1828, Bd. I., S. XXVIII. Vgl. ferner den Excurs.

[3]) Die Spanier nahmen schon „zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts die umfassenderen Formen der italienischen Poesie, Oktaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in die spanische Sprache auf“ (A. W. Schlegel); die meisten dieser Formen fanden späterhin auch im romantischen Schauspiel der Spanier ihre Verwendung.

A. Italienische Formen.

Der Hauptvers der Italiener[1]), der vom 13. Jahrhundert bis heutzutage die fast unbestrittene Herrschaft in allen Litteraturgattungen behauptete, ist der sogen. Endecasillabo; im Grunde ein 10-Silbner, wird er wegen seines ausnahmslos weiblichen Ausganges zum 11-Silbner und spielt als solcher die Hauptrolle in allen grösseren, festen italienischen Strophenformen: aus ihm setzen sich Stanzen, Terzinen, Sonette und mit dem weiblichen 6-Silbner (dem sogen. Settenario) gemischt Madrigale, Canzonen und Balladen zusammen.

Mit der Nachbildung dieses Endecasillabo hatten sich also die Romantiker vor allem abzufinden. Sie stellten ihm im Deutschen den fünffüssigen Jambus gegenüber. Der Endecasillabo bildet ausnahmslos die Sonette der Italiener; Bernhardi tritt für die fünffüssig jambische als die Hauptform des Sonetts im Deutschen ein. Ebenso weist A. W. Schlegel nach, dass dem bei diesen hohen Formen so wichtigen Reim zuliebe die fünffüssig jambische Form vorwiegend gewählt werden müsse, und auch C. Poggel vertritt späterhin durchaus dieselbe Meinung[2]).

Nach den Ausführungen, die Fernow gibt, ist es leicht erklärlich, warum die Romantiker diesem im Italienischen allerdings durch Verschleifung äusserst dehnbaren Vers im Deutschen den (weiblich ausgehenden) fünffüssigen Jambus entgegenstellten. Denn „betrachten wir den italienischen Endecasillabo genauer, so finden wir, dass demselben das jambische Mass ursprünglich zu Grunde liegt, obgleich er es durch die willkürliche Mischung der Längen und Kürzen und durch die Überzahl der Silben so zu verstecken weiss, dass man es kaum noch in den Regeln der Be-

---

[1]) Vergl.: Fernow „Über die Nachahmung des italienischen Verses u. s. w. im „Prometheus“ v. Seckendorf u. Stoll, 1808.

F. A. Gotthold„ Über die Nachahmung der spanischen und italienischen Versmasse“, 1841.

Edm. Stengel in Gröbers „Grundriss der romanischen Philol.“, 1893 Bd. II[1], S. 27.

[2]) Grundzüge, § 35, S. 63.

tonung wieder erkennt." So schreibt Fernow. Er bleibt sich also deutlich bewusst, welch ein grosser Unterschied zwischen der Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung des italienischen und dem „ernsten, bedächtigen, immer gleichförmigen Schritt" des deutschen Verses besteht.

Auch A. W. Schlegel zieht diesen Unterschied wohl in Betracht und erkennt, dass die „Mittel der Mannigfaltigkeit" des italienischen Verses dem deutschen Verse „abgehen". Von einem ursprünglich jambischen Mass im italienischen Endecasillabo aber spricht er nicht, sondern empfiehlt den deutschen Jambus ohne weiteres mit den (nicht gerade sehr klaren) Worten: „Unser bestimmterer Jambe findet eben wegen seiner Bestimmtheit in geringeren Abweichungen eine ergibige Quelle des Wechsels, wie es unsere besten Dichter durch die Tat gelehrt haben" [1]).

Allein auch Fernow, dessen veraltete Auffassung vom jambischen Mass im Endecasillabo auch in neuerer Zeit hie und da noch Vertreter gefunden hat, will nicht für das Unmögliche, d. h. für Schaffung eines deutschen Elfsilbners, der dem italienischen gleichkommen soll, eintreten — die Spitze seines Aufsatzes wendet sich letzten Endes nur gegen die Verwendung bloss weiblicher Reime, wie sie die Romantik bei der Nachbildung romanischer Strophen (namentlich im Sonett) meist gebrauchte.

Indem man nämlich von der Uebertragung der romanischen Originale ausging, suchte man die deutsche Fassung dem fremden Urbild auch formell möglichst zu nähern. Da nun im Italienischen die männlichen Versausgänge selten vorkommen, während die weiblichen Regel sind, so wurde bald auch der weibliche Ausgang für deutsche Sonette, Canzonen und ähnliche (hier und dort selbst für Stanzen-) Strophen zum Postulat erhoben und als höchste Vollendung angesehen. Diese Nachbildung auch der Versausgänge bildet gleichsam den obersten Punkt in der Entwicklung der formellen Bestrebungen.

Der oben zitierte Aufsatz von Fernow focht nun namentlich gegen den bevorzugten weiblichen Reim. Ohne dass Namen genannt würden, scheint die Abhandlung gegen A. W. Schlegels strenge

---

[1]) Böcking, Bd. XII, S. 250.

Forderungen gerichtet zu sein. Dass dabei in Bezug auf die Schlegel'sche Auffassung des Stanzenreims ein Missverständnis bei Fernow obwaltete, wird sich später zeigen.

Der Autor weist darauf hin, dass — weil der Selbstlauter der Endsilbe im Deutschen meist ein „e" sei, welches entweder das Wort endigt, oder noch einen oder mehrere Konsonanten nach sich hat — eine weibliche Endung in unserer Sprache dieser Eintönigkeit wegen eine Bevorzugung gar nicht verdiene. Gegen den fünffüssigen Jambus hat Fernow eigentlich direkt nichts einzuwenden, obschon er auch Bürgers trochäische Sonette und Wielands Oberon-Stanzen durchaus gewürdigt sehen will; allein die Schlegel'sche Forderung weiblicher Reime — die nur in Bezug auf die Stanze eine Ausnahme erfuhr — erscheint ihm als sklavische Nachahmung, die an äusserlichen Merkmalen festhält, weil sie die innere Struktur nicht zu treffen weiss.

Dem Kreis unserer Romantiker stand freilich der grosse Metriker zu nahe, als dass sie sich von seinem Beispiel hätten befreien können. Doch kam die Entwicklung der italienischen metrischen Gebilde in der späteren deutschen Dichtung — namentlich in Bezug auf weibliche Sonettenreime — von dem strengen Beispiel des Hauptes der romantischen Schule ab.

Italienische Strophen.[1])

Die italienischen Strophenformen hatten von jeher in der deutschen Poesie den Vorzug vor den spanischen gehabt. Namentlich waren es die Formen der Stanze und des Sonetts, die, wenn auch mit wenig Gewissenhaftigkeit, so doch häufig nachgeahmt worden waren, auch vor dem Auftreten unserer Dichterschule.

Dennoch bleibt es das Verdienst der Romantiker, diese Formen nicht nur gereinigt, sondern zum Teil auch popularisiert zu haben; namentlich in Bezug auf das Sonett sind diese Verdienste — trotz aller Einseitigkeiten — gross. Daneben aber haben die Schulhäupter auch den anderen grösseren und kleineren italienischen Strophenformen ihre Aufmerksamkeit geschenkt und sie in Deutschland heimisch zu machen versucht.

---

[1]) Minor, Nhd. M., S. 430 ff.

Das Sonett.

Von allen strophischen Systemen, denen sich um 1800 die Romantiker entschieden zuwandten, hat keines in der Theorie eine so genaue und umfängliche Darstellung und Charakterisierung gefunden, keines in der poetisch-praktischen Ausübung eine so grosse Rolle gespielt, wie das Sonett [1]).

Was die Geschichte des Sonettes in jenem Zeitabschnitt anbelangt, so muss hier vor allem auf Heinrich Weltis Buch dieses Titels verwiesen werden [2]), welches die Entwicklung dieser Strophenform von ihren Anfängen bis in die neueste Zeit verfolgt.

Schon in der Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts „trat das Sonett, dem besonders Bürger zu neuer Geltung verhalf, wieder mehr in den Vordergrund“ [3]), allein auch hier waren es nun wieder erst die Romantiker, die ihm durch theoretische und praktische Betätigung die gebührende Anerkennung zu verschaffen wussten. Bürgers Verdienste um das Sonett hat A. W. Schlegel selbst sehr wohl anerkannt [4]). Allein zu gleicher Zeit bestreitet er auch, dass Bürger das eigentliche Wesen des Sonetts begriffen habe und hält der Vorrede von Bürger zu dessen Gedichten in zweiter Auflage — wo das Sonett als bequeme Form für poetische Darstellung kleinerer Gegenstände bezeichnet wird — das Beispiel der grossen italienischen und spanischen Meister entgegen, welches uns im Gegenteil belehre, dass für das Sonett nichts zu gross, stark und majestätisch sei. So erscheint denn auch A. W. Schlegel gerade der Inhalt der Bürger'schen Sonette zu kleinlich für die prächtige Form.

Der Schlegel'sche Aufsatz über Bürger entstand im Jahre 1800. Ein Jahr später brachte auch Bernhardis Sprachlehre verschiedene das Sonett betreffende Äusserungen. Vor allem ist zu erwähnen, dass schon Bernhardi als Hauptmetrum des Sonetts das jambische be-

---

[1]) s. Minor, Nhd. M., S. 450. — Vergl. ferner: Stengel in Gröbers „Grundriss“, II. Bd., S. 88. — Gaspary, Bd. I, S. 67, 93. — Schuchardt (Rit. u. Terz.), S. 138, 141.

[2]) Heinrich Welti: „Geschichte des Sonetts“. Leipzig 1884.

[3]) Koberstein, Bd. III, S. 2872 ff.

[4]) Aufsatz über Bürger (Böcking, Bd. VIII, S. 132).

zeichnet[1]). Auch er ist der Anschauung, dass das Sonett Grösse und Kraft nicht ausschliesse, sondern nur Wildheit und Wut; und wie A. W. Schlegel entdeckt er, dass in dieser so „künstlich harmonisch organisierten Form“ durch die Strophenverkettung „die einschliessenden Reime eingeschlossen und die eingeschlossenen einschliessende“ werden. „Der Gebrauch dieser Strophe,“ fährt er dann fort, „war ursprünglich lyrisch, doch wurde sie späterhin auch bei den lyrischen Stellen im Drama gebraucht.“

Eine „ganze Philosophie des Sonettes“ aber entwickelte dann Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen vom Winter 1803/1804[2]). Das Sonett wird auch hier wieder als höchste lyrische Gattung ausgespielt und sein Wesen feierlich aber unhistorisch und mechanisch interpretiert.

Von Bedeutung ist es, dass A. W. Schlegel auch hier wieder für die Verwendung von nur weiblichen Reimen eintritt und seine Forderung aus dem Wesen des Sonetts selbst zu begründen sucht. So schreibt er: „Da das Verhältnis der Zeilen vermittelst des Reimes zu einander das Wesentliche ist, so würde es zweckwidrig sein, die Aufmerksamkeit davon ab auf andere Verhältnisse zu lenken, und deswegen ist die Mischung längerer und kürzerer Zeilen verwerflich. Aus eben dem Grunde auch die Abwechslung der männlichen und weiblichen Reime, welche ja schon eine Verschiedenheit im Masse der Zeilen macht. Am vorzüglichsten ist der weibliche Reim... Der dreisilbige oder gleitende hat an den zwei nicht accentuierten Silben, welche folgen, etwas überflüssiges und neigt sich daher zum spielenden, davon kommt seine grosse Wirkung in der scherzhaften Poesie. Bei durchgängigem Gebrauch des männlichen geschieht dem musikalischen Element grosser Abbruch.“ [3])

Wie gegen den Gebrauch der männlichen Reime, so wendet sich A. W. Schlegel auch gegen die Anwendung des trochäischen Versmasses. Schon bei Gelegenheit der Besprechung der Bürgerschen Sonettdichtung[4]) bemerkt er tadelnd, dass die von diesem Dichter meistens getroffene Wahl der fünffüssigen Trochäen —

---

[1]) Sprachlehre, Bd. II, S. 427—430.
[2]) Berliner Vorlesungen, Bd. III, S. 207 ff.
[3]) Welti, S. 247.
[4]) Böcking, Bd. VIII, S. 132.

„statt der eilfsilbigen Verse oder sogenannten Jamben" — ein Fehlgriff sei. Und im selben Jahr rügt er auch an einem Sonette von A. W. Schmidt[1]) die „Missgriffe, wie das Geschlapp der fünffüssigen Trochäen bei lauter weiblichen Reimen" und fügt hinzu, dass Bürger selbst nur einmal „diese unselige Wahl" getroffen habe.

Bei seiner Arbeit über Bürger hatte sich Schlegel gegen dessen freiere Auffassung dieser Form geäussert; so kommt er auch zuletzt in seinen Vorlesungen wieder auf seine ernstere Auffassung des Sonettencharakters zurück[2]).

Inwiefern die Romantiker und namentlich A. W. Schlegel mit den Bedenken gegen die Bürger'sche Sonettdichtung Recht oder Unrecht gehabt, ist hier weder zu untersuchen, noch zu entscheiden[3]); wir begnügen uns hier mit den (von Welti) festgestellten historischen Tatsachen, dass es auf der einen Seite Bürger war, der das Streben nach einem deutschen Sonett endlich erfüllt hat, und dass auf der andern A. W. Schlegel dem deutschen Sonett auf theoretische und praktische Weise Stil zu geben verstand[4]).

A. W. Schlegels Sonettdichtung verrät bei ihrem Beginn noch die Anregung Bürgers, auf die sie unmittelbar zurückgeht. Bürger bediente sich mit Vorliebe des fünffüssigen Trochäus, nur dreimal gebraucht er auch den Jambus und das Geschlecht der Reime ist bis an eine einzige — oben erwähnte — Ausnahme abwechselnd (d. h. männlich und weiblich). Die Bürger'sche, trochäische Lieblingsform hielt nun auch A. W. Schlegel im Anfang noch fest. So ist z. B. das Sonett „Das Lieblichste", welches Wilhelm verfasst und Bürger mit seiner Vorrede zum Abdruck gebracht hatte, trochäisch. Ueberhaupt ist die Sonettdichtung aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre noch nicht fest stilisiert.

So finden wir unter den Sonetten aus dieser Zeit folgende Stücke in fünffüssigen Trochäen:

---

[1]) Böcking, Bd. XII, S. 78.

[2]) Vergl. Berliner Vorlesungen. Bd. III, S. 217.

[3]) Eine Ehrenrettung der Bürger'schen Sonettdichtung gibt Welti, S. 154, 155. Auch von Fernow (Aufsatz im „Prometheus") werden die trochäischen Sonette Bürgers durchaus gewürdigt.

[4]) Welti, S. 160.

1. „Das Lieblichste“[1]); vgl. oben.
2. „An Bürger“[2]).
3. Petrarca, Son. 313[3]); in Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen v. 1794. Diese drei Sonette haben das Schema a b b a | a b b a | c d d | c e e; wobei die Reime b und c männlich sind.
4. Petrarca, Son. 261[4]); zuerst im Göttinger Musenalm. 1791. Schema: a b b a | a b b a | c d d | c d c; wobei b und c männlich sind.

Ferner treffen wir noch bedeutende Variationen in der Reimstellung an; z. B. wenn im zweiten Quartette andere Reimklänge benutzt werden als im ersten; dies ist der Fall bei den Uebertragungen:

1. Petrarca, Son. 68[5]); ältere Bearbeitung; zuerst im Göttinger Musenalm. 1792. Reimst.: a b b a | c d d c | e e f | g f g; b c f männlich.
2. Petrarca, Son. 97[6]); zuerst im Göttinger Musenalmanach 1791. Reimst.: a b a b | c d d c | e f e | f g g; b d e g männlich.
3. Petrarca, Son. 122[7]); in Beckers Taschenbuch z. ges. Vergn. 1794. Reimst.: a b b a | c d c d | e f e | f g g; b c e g männlich.
4. Petrarca, Son. 159[8]); im Göttinger Musenalmanach von 1792. Reimst.: a b b a | c d c d | e f f | e g g; b c e männlich.
5. Petrarca, Son. 183[9]); im Göttinger Musenalmanach von 1791. Reimst.: a b a b | a c a c | d d e | e f f; a d f männlich.
6. Petrarca, Son. 239[10]); im Göttinger Musenalmanach. Reimst.: a a b b | c d d c | e f e | f g g; a c f männlich. Dieses Sonett macht übrigens auch im Originaltext eine Ausnahme, indem es gekreuzte Reimstellung in den Quartetten hat: a b a b | a b a b[11]).
7. Petrarca, Son. 292[12]); auch eine ältere Bearbeitung, übrigens ein sogen. „Schweifsonett“ mit der Reimst.: a b a b | c d c d | | e e f | g g f | h h; b d f männlich.

---

[1]) Böcking, Bd. I, S. 344. [2]) Böcking, Bd. I, S. 352. [3]) Böcking, Bd. IV, S. 76. [4]) Böcking, Bd. IV, S. 63. [5]) Böcking, Bd. IV, S. 22. [6]) Böcking, Bd. IV, S. 36. [7]) Böcking, Bd. IV, S. 41. [8]) Böcking, Bd. IV, S. 47. [9]) Böcking, Bd. IV, S. 51. [10]) Böcking, Bd. IV, S. 60.[1] [1]) Petrarca, Rime, Bd. II, S. 14. [12]) Böcking, Bd. IV, S. 74.

Dann bemerken wir auch gekreuzte Reimstellungen, bald in regelmässiger, bald in unregelmässiger Folge auftretend:

1. Petrarca, Ballata 1 als Sonett [1]); im Göttinger Musenalman. 1790; Reimstellung: abab | abab | cdd | cee; ganz weibl.
2. Petrarca, Son. 153 [2]); in den Blumensträussen abgedruckt; Reimst.: abab | baba u. s. w. ganz weiblich. Allein auch das italienische Original zeigt genau dieselbe gekreuzte Reimstellung [3]).
3. Petrarca, Son. 183 [4]); im Göttinger Musenalmanach 1791; Quartett-Reimst.: abab | acac; vergleiche auch oben.
4. Petrarca, Son. 238 [5]); im Göttinger Musenalmanach 1790; Quartett-Reimstellung: abab | baba; ganz weiblich; aber das italienische Original ist regelmässig (abab | abab).
5. Petrarca, Son. 284 [6]); im Göttinger Musenalmanach 1792; Reimst.: abab | baba | ccd | ede; a und d männlich.
6. Ariost (Reiz der Unschuld) [7]); im Göttinger Musenalmanach 1796; Reimst.: abab | baba | cdd | cee; b und c männlich.

Und bei den folgenden Sonetten würde allein der männliche Reim auf eine frühere Entstehungszeit (vor 1799) hinweisen.

1. Petrarca, Son. 212 [8]); im Göttinger Musenalmanach 1791; die Reimstellung ist regelrecht: abba | abba u. s. w.; aber a und d sind männlich gereimt.
2. Petrarca, Son. 316 [9]); in Beckers Taschenbuch z. ges. Vergn. 1794; die Reimstellung abermals regelrecht: abba | abba | | cdd | cee; aber b und c sind wieder männlich.

Allein schon um 1790 dichtete A. W. Schlegel auch ein Sonett „Cleopatra“ [10]), das, gleichsam auch ein Vorbote der später entstehenden „Gemäldesonette“, zum erstenmal die nachmals stets innegehaltene Form mit lauter weiblichen Reimen (abba | abba | cde | cde) repräsentiert. Und einen entschiedenen Aufschwung in der Sonettdichtung nahm Schlegel sodann im Jahre 1798, wo er bereits neun „geistliche Gemälde“ in formell vollendeter Sonettform im II. Bande des Athenäums veröffentlichte. Noch dichtete

---

[1]) Böcking, Bd. IV, S. 9. [2]) Böcking, Bd. IV, S. 44. [3]) Petrarca, Rime, Bd. I, S. 137. [4]) Böcking, Bd. IV, S. 51. [5]) Böcking, Bd. IV, S. 59. [6]) Böcking Bd. IV, S. 71. [7]) Böcking, Bd. IV, S. 91. [8]) Böcking, Bd. IV, S, 57. [9]) Böcking, Bd. IV, S. 78. [10]) Böcking, Bd. I, S. 328.

er zwar 1799 das Sonett „Der neue Pygmalion“ [1]), in dem bei der Reimstellung abba | abba | cdd | cee | die Reime b und c männlich sind. Aber vom Jahre 1799 an „wird ihm strengste Nachahmung der italienischen Idealform Gesetz [2]). Nun hat der fünffüssige Jambus den Trochäus ganz verdrängt. Die Reime in den Quartetten werden nur noch in der Form abba | abba angeordnet. Vor allem aber, und das ist der bedeutsamste Fortschritt gegen die frühere Sonettdichtung, ist der männliche Reim ganz aus dem Sonett verbannt“ [3]). Dieser vollendetsten Form ist A. W. Schlegel von nun an treu geblieben, so in den Sonetten, welche im Jahre 1800 erschienen und in seinen späteren Übertragungen: Ausschliessung männlicher Reime gehörte ihm von nun an zum grossen Stil [4]).

In die Ausgabe seiner „poetischen Werke“ vom Jahre 1811 hat Schlegel seine früheren trochäischen Sonette nicht mit aufgenommen, doch auch Sonette mit männlichen Reimen und selbst einige mit gekreuzter Reimstellung in den Quartetten nicht ausgemerzt [5]). Ein Sonett „Dichtersinn“ eröffnet das erste Buch dieser Ausgabe; dieses Sonett zeigt noch die Reimstellung abab in den Quartetten, wobei b männlich ist; die Terzette reimen cdd cee und d und e sind männlich. Es stammt aus dem Jahre 1788.

---

[1]) Böcking, Bd. I, S. 350.

[2]) Das Sonett II aus der „Ehrenpforte“ (1800) ist ein satirisch-komisches und deshalb sind die durchweg männlichen Reime begründet und wohl absichtlich verwendet.

[3]) Welti, S. 161.

[4]) Welti, S. 169.

[5]) Die Sonette, die A. W. Schlegel in seine „poetischen Werke“ von 1811 nicht aufgenommen, Böcking aber in den sämtlichen Werken abgedruckt hat, sind:

Böcking, Bd. I, S. 303 „August Wilhelm Schlegel“ (ganz weibl.). — I, S. 344 „Das Lieblichste“ (vgl. oben). — I, S. 350 „Der neue Pigmalion“ (vgl. oben). — I, S. 351 „Goethe“ (ganz weibl.), — I, S. 352 „An Bürger“ (vgl. oben). — I, S. 356 „An einen Helden“ (ganz weibl.). — I, S. 357 „Die einzige Sicherheit“ (ganz weibl.). — I, S. 377 „An die Königin“ (ganz weibl.). — I, S. 378 „An Windischmann“ (ganz weibl.). — I, S. 379 „Abschied“ (ganz weibl.). — II, S. 201 Sonett an Garlieb Merkel. — II, S. 202 „An Kynosarges“. — II, S. 264, 265 Sonett II aus der „Ehrenpforte“ und engl. Version. —

Die folgenden Sonette finden sich in dem Cyklus „Todtenopfer“ für Augusta Böhmer. Alle diese sind weiblich gereimt; die Quartette reimen abba | abba, die Terzette vorwiegend cde, cde.

Die Grosszahl seiner Sonette hat A. W. Schlegel zusammengestellt im „Dritten Buch“. Es wird mit den „Geistlichen Gemälden“ eröffnet (S. 269). Hier sind die „Belege“, von denen Bernhardi spricht, wenn er sagt, „man hat sehr glücklich diese Form als die Kunst überhaupt darstellend gebraucht, und in ihr Kunstwerke der bildenden sowohl, als der redenden Künste poetisch dargestellt, wovon in den Gedichten W. Schlegels sich viele Belege finden“ [1]). In den „Geistlichen Gemälden“ treffen wir den männliche Reim noch öfter an; dies darf aber nicht wundernehmen, da ein Teil derselben noch vor 1799 entstanden ist. So haben wir männliche Reime in Nr. I, wo bei der Reimstellung abba abba ccd eed, die b-, c- und e-Reime männlich sind. Denselben Aufbau der Quartette hatt auch Nr. II; die Terzette reimen cdc dee, wobei c und e männlich sind. Männliche a-Reime in den Quartetten hat sodann V; die Terzette cdc dcd haben männliche d-Reime. Bei VI sind wieder die b-Reime der Quartette, sowie in der Terzett-Reimstellung cdd cee die c-Reime männlich. In den Quartetten wie VI gebaut ist IX, die Terzette reimen cdc dcd, wo c männlich ist. Die andern Stücke dieses Cyklus reimen durchweg weiblich und haben die parallel laufende Terzettreimstellung cde cde.

Ganz formvollendet im Schlegel'schen Sinn sind die sechs nun folgenden Sonette auf die italienischen Dichter; sie reimen ganz weiblich und haben die Reimstellung abba | abba | cde | cde. Es folgen die Sonette: „Meine Wahl“, „Sinnbilder“, „Die furchtbare Nähe“, „An Fleming“, „Auf denselben“, „Zum Andenken“; sie alle variieren nur noch hin und wieder in der Reimstellung der Terzette. Die drei hierauf folgenden Gemälde-Sonette haben wieder den Bau der Sonette auf die italienischen Dichter. So auch die beiden folgenden „Salmacis“ und „Narcissus“. — Dagegen weist „Gesang und Kunst“ (S. 297) wieder männliche b-Reime auf; die Terzette sind im Schema von Terzinen gehalten,

---

[1]) Sprachlehre, Bd. II, S. 430.

wobei der c-Reim männlich ist. Alle diesen angereihten Sonette sind aber weiblich gereimt und variieren nur noch in der Reimstellung der Terzette; eine einzige Ausnahme macht das Stück: „Shakespeare's Sonette und übrigen Jugendgedichte“ (S. 301), das in den Quartetten abba | baab reimt.

Diese Sonette sind: An Doris — Auf die Arme der Geliebten — Die Flucht der Stunden — Cervantes I, II, III, IV, V, VI — Die Nebenbuhlerinnen — Das Sonett — Der Reim und die Poesie — Waldgespräch — Die edelste Wirkung — Licht und Liebe — An Schelling — An Friedrich Schlegel — Deutung — Allgemeines Los — Unkunde — Zuversicht — Anhänglichkeit — Diva Fides — Abhängigkeit und Willkür — Das Zeitalter — Die Brüder — Ewige Jugend — An Ludwig Tieck — Die grösste Gefahr — An Buri — An den Dichter des Lacrimas — An den Frh. de la Motte Fouqué — An Calderon — Der Dom zu Mailand — Auf die Taufe eines Negers — An Bürgers Schatten — An die Irrführer. —

Im zweiten Bande dieser Ausgabe[1]) ist die „Ehrenpforte für Kotzebue“ abgedruckt; der Satire ist ein Cyklus von acht Sonetten einverleibt, „sie bilden wohl den wertvollsten Teil“ der ganzen satirischen Dichtung, sagt Welti[2]). Auch diese Sonette, welche um 1800 gedichtet wurden, haben weibliche Reime[3]) und mit Ausnahme des letzten die vollendetste Reimstellung abba | abba | cde | cde; das letzte hat in den Terzetten die Stellung cde, dce. Eine grosse Rolle spielt hier der komische Reim und das Wortspiel[4]).

Wie diese Originalsonette, so sind auch sämtliche Übersetzungen aus dieser Zeit weiblich gereimt und mit festen abba-Quartetten gebaut[5]).

---

[1]) Heidelberg, 1811.

[2]) Welti, S. 165.

[3]) Das Sonett II, vgl. Böcking. Bd. II, S. 264 ist hier nicht aufgenommen.

[4]) Zum Beispiel: I. Ferien, Siberien; Musen, Tungusen. — II. Theater, naht er. — III. Lern' es, Holofernes. — IV. „Dich neckt mit Tücken Tieck, mit Schlägen Schlegel | Bernhardi harrt auf jedes deiner Stücke.“

[5]) Vgl. Böcking, — Dante: Bd. III, S. 387, 388. Petrarca: Bd. IV, S. 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 23, 37, 40, 42, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 61, 62, 64, 72, 73, 75, 77.

Schon Bernhardi hat auf die Verwendung der Sonettform zur Behandlung von Kunstgegenständen hingewiesen. Die Kulmination dieser ganzen Manier finden wir in dem Sonett, „Das Sonett“ betitelt, wieder, das im Rahmen der Sonettform die Theorie des Sonettes entwickelt (S. 309).

Aber auch sonst sind hier noch einige Kunststücke besonders zu erwähnen; so vor allem das mit Echoreim geschmückte Gedicht „Waldgespräch“ (S. 311). Schon Phil. v. Zesen hatte ein ähnliches Sonett verfasst[1]); allein bei ihm ergänzt das Echo erst den fünffüssigen Jambus und da der Autor auch männliche Reime verwendet, so erhalten wir rhythmisch sehr zweifelhafte Verse, wie z. B.: „Da, wo mein Liebster innen sitzt — sitzt.“ Übrigens haben auch der 5., 6., 8., 10. und 13. Vers kein Echo und das Sonett ist zudem eines in der Art der colla coda-Sonette.

Viel vollkommener ist das alles bei Schlegel[2]); das Sonett hat lauter weibliche Reime, jeder Vers hat ein Echo und namentlich ist auch die Wirkung des Reims eine vortreffliche[3]). Es tritt hier, so schreibt Poggel[4]), mehreres zusammen, diese Wirkung zu begünstigen. „Indem nämlich der erste und grösste Teil meist Frage oder Ausruf, das folgende einfache Reimwort aber die als Echo nachtönende Antwort bildet, so gelangen eben dadurch die Gleichklänge zur höchsten Hebung. Sie beherrschen die ganze Summe der übrigen Töne. Da nun ausserdem im Anfange die wie Klage und Stöhnen klingenden Reime mehrmals wiederkehren, so wird die malerische Wirkung auch dadurch gesteigert.“

Wie diesem Gedicht, so hat C. Poggel[5]) auch dem ganz mit l-Alliterationen durchflochtenen Sonett „Deutung“ ein Kränzlein

---

Tasso: Bd. IV, S. 140, 141, 142. — Guarini: IV, S. 143, 148.
Cervantes: Bd. IV, S. 189, 194, 195, 197; 201, 202.
Camoëns: Bd. IV, S. 261, 262.

[1]) Welti, S. 235.

[2]) Bernhardi weist auf dieses Sonett hin: Bd. II, S. 399.

[3]) Von den Reimechowörtern sind 4 auch noch in ihrem Klang selbstständig; so gibt auf Stöhnen-Tönen, auf fröhnen-höhnen; auf geblieben-lieben und auf gefallen-allen Echo.

[4]) „Grundzüge e. Th. d. Reims“, § 43.

[5]) Grundzüge, § 6, S. 12 f.

geflochten. Das Sonett enthält 21 l-Alliterationen im Accent, und 1 nicht accentuierte im 9. Vers.

Ferner muss hier auf die nebeneinander gestellten Sonette „Unkunde“ und „Zuversicht“ [1]) hingewiesen werden, weil sie beide dieselben Reimworte haben. Eine solche Nebeneinanderstellung hat H. Welti schon in den Sonetten Johann Georg Schochs konstatiert [2]) (in „J. G. Schochs | neuerbauter | poetischer Lust- und Blumengarten“ | etc. v. J. 1660). Hier sind die Sonette 76 und 77 in ein solches Verhältnis zu einander getreten und das letztere wird deshalb auch als „Gegensatz vorigen Sonetts“ bezeichnet. A. W. Schlegel hat jedoch auf die Thatsache der Zusammengehörigkeit seiner gleichgereimten Sonette nicht hingewiesen. — Das dialogische Sonett „Flucht der Stunden“ ist ein Vorläufer derselben Gattung bei den späteren Romantikern. — Gemeinsam mit Ludwig Tieck [3]), der sich ein paarmal dieser Form bediente, wurde einmal ein Schweifsonett [4]) auf Garlieb Merkel verfasst [5]). — In das „poetische Sündenregister“ aber gehören entschieden das englische Sonett in der Ehrenpforte und ein ungedrucktes italienisches auf Michel Angelos Leda.

Mit H. Weltis die Schlegel'sche Sonettdichtung vollauf würdigenden Worten sei auch hier unsere Betrachtung geschlossen:

„Es ist Schlegels Verdienst, diesem so hoch gewürdigten Sonett die möglichst vollendete, schöne, äussere Form errungen zu haben. Er hat Alexandriner und Trochäen aus dem Sonett für immer verbannt und den fünffüssigen Jambus endgültig als Sonettvers bestimmt; er hat dem umschlingenden Reim in den Quartetten zum Siege verholfen und die ausschliessliche Verwendung weiblicher Reime für unumgänglich erklärt, er endlich hat durch Wort und Tat den nachfolgenden deutschen Sonettisten die Notwendigkeit der Zweiteilung im Sonett zum Gesetz gemacht“ [6]).

---

[1]) Ausg. v. 1811, S. 318, 319.

[2]) Welti , S. 118.

[3]) G. L. Klee. Einleitung zu Tiecks Ged , S. 4.

[4]) Sonett mit einem der regelrechten Form nachfolgenden Anhängsel (vgl. Tiecks Sonette).

[5]) Böcking, Bd. II, S. 201.

[6]) Welti, S. 173.

In Friedrich Schlegels Gedichten vom Jahre 1809 zählt Heinrich Welti „ungefähr 30“ Sonette. In der zweiten „Original-Ausgabe“ von 1877 zähle ich, die 3 Sonette des „Alarcos“ ausgenommen, genau 37 Sonette. Mit Recht bemerkt Welti, dass die Sonette Friedrichs in der Behandlung der Form, wie in der Gestaltung des Inhalts ganz nach dem Muster des älteren Schlegel gerichtet seien.

Von dem Schema abba | abba | cde | cde mit variierender Reimstellung in den Terzetten und lauter weiblichen Reimen macht nur 1 Sonett eine Ausnahme. Es betitelt sich „Zerbino“, entstand um 1800 und hat in den Quartetten die Reimstellung abab | abab (in den Terzetten cde | dce); es ist jedoch ganz weiblich gereimt, da der Reim Ay-Nikolai zweisilbig aufzufassen ist.

Sehr häufig aber arbeitet Friedrich im Sonett mit reichen Reimen, ja, die meisten Gedichte dieser Form haben solche aufzuweisen; z. B.

„Bündnis“: Schritte, schritte.
„Betrachtung“: Stelle, (Welle), Stelle.
„Bild des Lebens“: erweichen, weichen; führte, führte
u. s. w. So zähle ich mehr denn 20 Sonette, welche reiche Reime enthalten.

Sogenannte „Schweifsonette“ [1]) hat Friedrich Schlegel nicht verfasst, dagegen hat er an zwei seiner Sonette ein Distichon unmittelbar angereiht, das kurz noch einmal Sinn und Kern des betreffenden Sonetts wiedergeben soll. Dies ist der Fall bei:

„Die Verhältnisse“ und „Das Ideal“ [2]). Wir haben hierin Beispiele zu sehen für das romantische Prinzip der Verbindung moderner und antiker Form, welches Prinzip von Fr. Schlegel namentlich im „Alarcos“ auf die Spitze getrieben wurde.

Bemerkenswert ist auch das „vierte“ Stück des Cyklus „Kränze“ [3]). Dieses Sonett weist nämlich binnenreimartige Wort-

---

[1]) Vgl. S. 21 Anm. 4, und den Abschnitt über Tieck's Sonette.
[2]) Zweite Original-Ausg. 1877. Bd. 1, S. 109; Bd. II, S. 41.
[3]) Aus „Stimmen der Liebe“.

spiele auf; in Vers 1 und 2 sogar einen richtigen Binnenreim [1]). Drei Sonette enthält dann, wie bereits bemerkt, das Trauerspiel „Alarcos". Das 1. befindet sich am Schluss der 5. Scene des I. Aktes, die beiden andern enthält der II. Akt. Alle drei stehen jeweilen am Schluss eines Monologs von Alarcos; sie sind wohl mit nüchternster Berechnung eingeflochten worden.

Was die Sonettdichtung Friedrich Schlegels an sich betrifft, so gehen die Urteile darüber oft sehr weit auseinander. Heinrich Welti findet sie durchaus „höchst unerfreulich" [2]). Dagegen will z. B. Adolf Stern „die prächtigen Sonette an Camoëns und Calderon" gerade zu Fr. Schlegels „besten Dichtungen" zählen [3]).

Die Entstehung der Sonettdichtung Ludwig Tiecks wird dem unmittelbaren Einfluss A. W. Schlegel's zugeschrieben und deshalb nicht über das Jahr 1797 zurückgesetzt, in dem die beiden Dichter sich kennen lernten. So ist auch das Schlegel'sche Sonett dieser Zeit, welches sich schon jetzt mit Vorliebe der klassischen Form zuwandte, das Vorbild Tiecks gewesen. Ganz im alten Stil ist freilich noch ein Sonett im „Zerbino" gehalten, es schreitet sogar in Alexandrinern einher. Allein weder in seinen „Gedichten" [4]), welche das Jahr 1793 als frühestes Produktionsjahr angeben, noch in der „Genoveva", noch auch im „Oktavian" sind ähnliche Beispiele wiederzufinden.

Weitaus die Mehrzahl der Sonette in diesen Werken hat weibliche Reime und die feste Reimstellung abba | abba in den Quartetten; während die Reimstellung der Terzette variiert.

---

[1]) Nämlich:

1. Wen hat Dein Lächeln reizend wohl getroffen,
2. Der nicht zu kühn zu hoffen sich erkühne?

. . . .

5. Wer wollte da nicht froh und freier hoffen
6. Wenn froh die Hoffnung schwebt auf heit'rer Bühne,
7. So hold umkränzt von leichter Myrthen Grüne,

. . . .

10. Darf leichter Reiz wohl leicht das Auge reizen,
11. Das schöner Hoffnung frisches Grün erquicket . . . .

[2]) Welti, S. 183.

[3]) Geschichte d. neueren Litt., Bd. V, S. 407.

[4]) Neue Ausgabe 1841.

Im „Ersten Buch“ seiner Gedichte, das die Jahre 1793 bis 1799, und im „Zweiten Buch“, das die Jahre 1797 bis 98 als Entstehungszeit angibt, tritt das Sonett noch nicht auf; dagegen ist es im „Dritten Buch“ von 1799 bis 1805 häufig. Und im ganzen zähle ich — die Sonette im „Prolog zur Magelone“ mitgerechnet — 82 Nummern. Unter diesen sind nur 2, die männliche Reime in den Quartetten .haben; nämlich „Schaubühne“ (S. 539) unter den „scherzenden Gedichten“, und Nr. 6 im Cyklus „Die Kunst der Sonette“ (S. 537). Männliche Reime in den Terzetten haben: das 2. Sonett des Jünglings im „Prolog zur Magelone“ (S. 211), das 20. zum Roman „Alma“ (S. 364) und die 3. Nummer im Cyklus „Die Kunst der Sonette (S. 535). In Nr. 8 aus „Alma“ finden wir einmal einen Assonanzreim anstatt des Vollreims im 1. Quartett (Klingen-rinnen).

Wichtiger aber ist, dass Tieck Stücke in der Art der Schweifsonette gebaut hat: „Garten“ (S. 193); „An“ (S. 420)[1]); „Thalia“ (S. 571). Letzteres Gedicht fügt dem vollkommnen Sonett noch eine Halb- und eine Ganzzeile hinzu, die selbständig reimen. Bei den beiden anderen Sonetten besteht das Anhängsel in einer Halb- und zwei Ganzzeilen; letztere haben einen selbständigen Reim, die Halbzeile ist mit dem letzten Terzettenvers durch Reim verbunden. In dem Gedichte „Garten“ erscheint das Anhängsel gleichsam als Echo gerechtfertigt. Ein gleichgebautes und ebenso zu verstehendes Echosonett befindet sich auch im „Oktavianus“ (Schriften, Bd. I, S. 125)[2]).

Gegen die dilettantische Sonettdichterei richtet sich der Cyklus „Die Kunst der Sonette“. Diese Stücke zeichnen sich durch komische Reime aus („Versäumnis—Reim dies“ u. s. w.). Bei Nr. 1 teilen sich nicht weniger als vier redende Personen in die vierzehn Verse. Mit Wortspielen arbeitet dann vorzüglich Nr. 4. („Ein nett honett Sonett so nett zu drechseln“). Komisch genug nimmt sich in einem andern (S. 537) die ungebührliche Verschiebung einer Silbe in den Reim aus („Gebildet war er und gekläret auf“).

[1]) Die Reimwörter der 1. Str. treffen wir in umgekehrter Reihenfolge in der 2. an.

[2]) Von Tieck's Anteil an A. W. Schlegel's Schweifsonett auf Merkel habe ich schon oben gesprochen (vgl. S. 21).

Mit grosser Vorliebe hat Tieck das Sonett im dramatischen Gedicht angewandt; er war der erste, der diese Strophenform ins deutsche Drama aufnahm, und nur das spanische Schauspiel war ihm in dieser Beziehung, und zwar längst, vorangegangen.

Das Alexandriner-Sonett im „Zerbino“ (1798) haben wir schon oben erwähnt. In dem Trauerspiel: „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ sodann treffen wir nicht weniger als acht Sonette[1]). Mit einer Ausnahme (Schriften, Bd. II, S. 72, Genoveva: die b-Reime in den Quartetten (a b b a) sind hier männlich, ebenso ein Reim in den Terzetten) sind alle diese Sonette weiblich gereimt und haben die feste Quartett-Reimstellung a b b a | a b b a.

Häufiger ist unsere Strophenform im „Oktavianus“ anzutreffen. Ich zähle im ganzen sechzehn Stücke. Auch hier sind nur wenig Fälle mit männlichen Reimen anzuführen; nämlich die beiden aneinandergereihten Sonette im Prolog, welche vom Dichter gesprochen werden. Beide haben in den Quartetten (a b b a | a b b a) männliche a-Reime, zudem jeweilen einen männlichen Reim in den Terzetten (S. 16)[2]). Einen männlichen Terzettreim entdecken wir ferner in dem Sonett, das Oktavianus auf S. 45 zukommt. Alle andern Sonette sind durchaus weiblich gereimt und haben die feste Quartett-Reimstellung a b b a | a b b a[3]).

Der strengen metrischen Form, die A. W. Schlegel dem Sonette gab, ist Ludwig Tieck in seiner äusserst umfänglichen Sonettdichtung fast ausnahmslos treu geblieben. Allein sehr oft wird diese klassische Form gerade auf Kosten des Reims erreicht, und so die Wirkung wieder zerstört. Tieck hat sich, wie auch Friedrich Schlegel, namentlich durch Verwendung unreiner, und was bei weitem schlimmer ist, durch häufige Vorliebnahme mit reichen Reimen[4]) die Aufgabe zu erleichtern gesucht und so seinem Sonett oft die schönsten Reize genommen. Mit Recht wirft des-

---

[1]) Vgl. Exkurs: I. Analyse der Genoveva.

[2]) Schriften, Bd. I.

[3]) Die Sonette werden des Näheren erwähnt im Exkurs: II. Analyse des Oktavian, 1.

[4]) Zum Beispiel Sonette a. d. Cyklus „Alma“: (4:) beschirmen — türmen — beschirmen. (6:) schätzen — Verletzen — Schätzen; rennet — erkennet — rennet. (9:) Blicke — erblicke; Glücke — beglücke, und ähnliche in Nr. 23, 24, 25 d. Cyklus, und an vielen anderen Orten.

halb Welti dem Tieck'schen Sonett nachlässige Behandlung der Form, schlechte Verse und unreinen Reim vor. Nur in den späteren Sonetten Tiecks werden diese Entstellungen nach und nach seltener [1]).

Sehr frühe schon muss sich Novalis im Sonett versucht haben. Um 1791/92 schreibt Friedrich Schlegel an den Bruder [2]) von seiner Bekanntschaft mit Friedrich von Hardenberg, zugleich teilt er ihm mit, dass jener ein Sonett auf Wilhelm gemacht habe, weil v. Hardenberg die Poesien desselben sehr liebe. „Dies Gedicht“, setzt der Briefschreiber hinzu, „ist aber schon vor einigen Jahren gemacht und Du musst sein Talent nicht danach beurteilen“. So muss schon der Zeit nach Novalis' Sonettdichtung auf ein älteres Vorbild als A. W. Schlegel es sein konnte, zurückgehen, und in der Tat nahm sie ihre Anregung schon von Bürger. Zwei Sonette, die Novalis an Bürger sandte [3]), zeigen in der Tat noch den fünffüssigen Trochäus, dessen sich auch der Dichter der Molly-Sonette mit Vorliebe bediente.

Ganz im Stil der Bürger'schen Sonette ist gehalten: „Die Quelle“ [4]). Die Reimstellung ist abba | abba | cdd | cee, wobei a, d und e männlich sind; der Rhythmus ist fünffüssig trochäisch.

In einem Brief vom 11. Februar 1792 sodann teilt Friedr. Schlegel seinem Bruder 4 Sonette von Hardenberg-Novalis mit [5]).

Das 1. dieser Sonette ist fünffüssig jambisch; die Reimstellung ist jedoch gekreuzt: abab | baba | cdc | dee, wobei die b-, c- und d-Reime männlich, a und d weiblich sind und aufeinander reimen.

---

[1]) Anmerkungsweise sei endlich noch an die Sonette aus dem Spanischen des Cervantes in der Einleitung zum Don Quixote erinnert. Das erste (Amadis von Gallia an D. Q.) und letzte (Gespräch zwischen Babieça und Rozinante) ist von A. W. Schlegel übertragen; wir finden beide auch in seinen Übertragungen, sowie in der Kritik der Soltau'schen Übersetzung des D. Q. (Böcking, Bd. XII S. 124, 125). Einige der andern Sonette haben männliche Reime in den Quartetten, sind im übrigen aber regelmässig gebaut.

[2]) Briefe Friedrichs an A. W.; bei O. F. Walzel, S. 35.

[3]) Strodtmann, Briefe von und an Bürger, Bd. III, 235 f.

[4]) Meisner, Bd. I, S. 189.

[5]) Briefe Friedrichs an A. W., S. 40 ff.

Das 2. Sonett ist fünffüssig trochäisch mit der Reimstellung abba | abba | ccd | eed (a und d sind weiblich), Vers 11 ist fünffüssig jambisch. Das 3. Sonett ist ebenfalls fünffüssig trochäisch; die Reimstellung ist abab | baba | cdd | cdd; wobei c und b männlich sind.

Das 4. Sonett („ursprünglich nur eine Variante von Nr. 1" und also wieder fünffüssig jambisch) hat das Schema: abab | abba | ccd | eed; b, c und e sind männlich.

„Von dem reifen Novalis sind nur wenige Sonette bekannt," diese aber zählt Welti zu den bedeutendsten Erscheinungen der deutschen Sonettdichtung überhaupt.

„Novalis' Schriften"[1]) enthalten nur drei Sonette. Zwei davon eröffnen den Roman „Ofterdingen" oder sind ihm vielmehr als „Zueignung" vorangestellt. Bei der Quartett-Reimstellung abba | abba sind in beiden die a-Reime männlich; auch die Terzette weisen in beiden Stücken an derselben Stelle männlichen Reim auf. Das dritte Sonett findet sich unter den „Vermischten Gedichten", es hat lauter weibliche Reime. Alle diese Sonette sind nun fünffüssig jambisch.

Ludwig Uhlands Sonette haben alle — mit nur zwei Ausnahmen — die von A. W. Schlegel als vollkommenste und Idealform aufgestellte Gestalt; d. h. weibliche Reime und die Quartett-Reimstellung abba | abba. Die erste Ausnahme macht das Sonett „Todesgefühl" (unter den von Uhland selbst in den „Gedichten" zusammengestellten Sonetten); dieses hat männliche b-Reime in den Quartetten und auch einen männlichen Reim in den Terzetten. Die zweite Ausnahme macht ein Sonett der „Jugendgedichte vor 1810" in der Reimstellung der Quartette (abba | baab)[2]).

Uhland dichtete die meisten Sonette in einer Zeit, da er längst an A. W. Schlegel ein Vorbild haben konnte, nämlich im Jahre 1811. Zu bemerken ist, dass schon die zweite vermehrte Auflage vom Jahre 1820 alle 21 Sonette, die auch heute in seinen

---

[1]) Novalis' Schriften (von Tieck und Fr. Schlegel 1837), II. Teil. S. 47. Meisner, Bd. I, S. 233.

[2]) Vergl. Kritische Ausgabe, Bd. II, S. 306.

„Gedichten" zu finden sind, in der üblichen Reihenfolge zusammengestellt, enthält.

Dazu kommen die folgenden Sonette „Aus älteren Auflagen, Einzeldrucken u. s. w." [1]):

Erträumter Schmerz, S. 413. — Madonna della Sedia, S. 420. — Die Locken, S. 422. — Die neue Thetis, S. 422. — Trost, S. 423. — Sonett (An A. M.), S. 433. — Im Frühling, S. 441. — Der missgelaunte Liebesdichter, S. 446. — An Gustav Schwab, S. 450.

Drei Sonette befinden sich auch unter den „Jugendgedichten vor 1810" [2]):

An Rosas Grabe, S. 306 (Quartett-Reimstellung abba | abba). — Liebesfeuer. S. 314. — Die Sonette, S. 322.

Keines von allen diesen Sonetten fehlt gegen das Schlegel'sche Postulat des weiblichen Reims.

Auch Eichendorffs Sonettdichtung ist, wie die Uhlands, von Bürger'schen Einflüssen frei geblieben und scheint sich durchaus nach dem Vorbild A. W. Schlegels gerichtet zu haben. Schon ein Sonett aus der frühesten Zeit, welches Krüger in seinem „jungen Eichendorff" [3]) zum erstenmal abdruckt, zeigt die von Schlegel verlangte äussere Form. Auch die im Jahre 1808 in Asts Zeitschrift zum erstenmal erschienenen Sonette, der Cyklus „Jugendandacht" bringt hierin keine Ausnahme. Eichendorffs fleissige Jugend-Sonettdichtung wird zum Teil auch auf die Bestärkung durch den Grafen Loeben zurückgeführt.

In den Gedichtsammlungen Eichendorffs sind ca. 60 Sonette zu finden, und alle haben ohne Ausnahme weibliche Reime und die Quartett-Reimstellung abba | abba. So betont auch Welti, dass die Gesetze, die A. W. Schlegel aufstellte, von Eichendorff streng befolgt wurden [4]). Freilich ist hiezu zu bemerken, dass auch Eichendorff (wie Tieck) gerade in den Sonetten sich sehr häufig der reichen Reime bediente, ja sich sogar öfters mit reicher Assonanz begnügte (z. B. Jahre-fahren („Jugendandacht" 2), Strande-

---

[1]) Kritische Ausgabe, Bd. I. [2]) Kritische Ausgabe, Bd. II. [3]) S. 118. [4]) Welti, S. 218.

schwanden („Jugendsehnen"), zerstreuen-erneuern (Zeitlieder: „An denselben").

Die Sonette in den „Gedichten aus dem Nachlass"[1]) sind „Widmung." — „Wohl kann ich wie die andern tun und lassen" — „Es wächst und strömt in ewigen Gedichten." — „Antwort." — „Frühlingsandacht." — „An Maria." — „An J-." Auffällig ist hier auch das Gedicht „Ballade"; es gleicht einem Sonett, das die Terzette durch die Quartette einschliesst. Reimstellung: abba | cde | dce | cffa[2]).

In eine seltsame Verbindung ist ein Sonett in dem Gedicht „Rettung" geraten. Die ersten zwei Strophen eines Sonetts bilden den Eingang. Dann folgen über vierzig Knittelverse (männliche und weibliche Reimpaare). Plötzlich treten die beiden Schlussstrophen des Sonetts auf; den Schluss des Gedichtes bilden dann zwei Reimpaare. —

Überblicken wir die Entwicklung des Sonettes im Kreis unserer romantischen Dichter, so zeigt sich, dass die von dem Haupt der Schule, von A. W. Schlegel aufgestellten Forderungen hier nicht, wie bei der Stanze mit der Zeit eine Abschwächung, sondern vielmehr eine gesteigerte Erfüllung erfahren haben, die sich bis zum jüngsten Glied, zu Eichendorff, fortsetzt. Ja, die Schlegel'sche Sonett-Doktrin ist im Lauf der Jahre so sehr zum Gesetz geworden, dass selbst Eichendorff, der sich sonst gerne die freieste Handhabung der Form erlaubte, nirgends auch nur ausnahmsweise von jener abweicht. Das Bürger'sche Sonett — von dem A. W. Schlegel doch selbst ausgegangen — war hiemit endgültig überwunden, und im Kreise auch der späteren Romantiker ist es nicht mehr wiederzufinden. An seine Stelle trat das strenge Beispiel des Schlegel'schen Sonettes, von dessen „hohem Stil" man nicht mehr abzuweichen wagte.

Erst die spätere, d. h. neuere Dichtung hatte den Mut, sich wieder freier zu bewegen und, mit weiblichen gemischt, auch wieder den männlichen Reim zu verwenden, wie man dies mit Vorliebe in der Stanze tut. Aber selbst lauter männliche Reime in den

---

[1]) Herausgegeben von H. Meisner (1888). [2]) Nachlass, S. 27.

Quartetten und selbst das trochäische Sonett[1]) werden wieder zu Ehren gebracht.

Die Stanze.

A. F. Bernhardi beginnt seine Besprechung der italienischen Strophenformen mit der Stanze; wie überall bei Bernhardi, so ist auch hier das Hauptaugenmerk auf den Reim gerichtet.

Eine kurze Geschichte der Oktave gibt A. W. Schlegel in seiner Kritik der Übersetzung des „Rasenden Roland" von J. D. Gries (1810). Ebenda wendet er sich auch gegen jenen Aufsatz von Fernow, welcher namentlich die Bevorzugung der weiblichen Reime in den Nachbildungen der italienischen Versmasse angegriffen hatte.

Allein gerade für die Stanze fand es auch A. W. Schlegel am Platz, eine grössere Freiheit im Gebrauch der Reime zu empfehlen. Schon in seiner „Nachschrift an Ludwig Tieck"[2]) (zu den eigenen Übersetzungsversuchen aus dem „Rasenden Roland") vom Jahre 1799 hatte er für freie Verwendung männlicher und weiblicher Reime in den Oktaven ein Wort eingelegt. „Die italienische Oktave," schrieb er damals, „hat durch den Wellengang der Verse und die Verflössung der anfangenden und schliessenden Vokale der Wörter in einander an Mannigfaltigkeit unstreitig viel vor der unserigen voraus. Ich glaubte daher, mich nicht auf die üblich gewordene Form der letzten (nämlich dass von den verschlungenen dreifachen Reimen die weiblichen vorangehen und die männlichen folgen, und dass die Schlussreime weiblich sind) einschränken zu dürfen, sondern habe mir in Ansehung des Gebrauchs und der Anordnung der männlichen und weiblichen Reime gar keine Regel vorgeschrieben, bald diese, bald jene vorangesetzt, auch mit männlichen geschlossen, und dann wieder ganze Strophen mit weiblichen Endungen gemacht. Die Hauptsache ist, dass das Ohr gleich vom Anfange an den Wechsel gewöhnt wird; er muss also immerfort angebracht werden, weil eine lange gleichförmige Reihe die Erwartung und Forderung ihrer Fortdauer hervorbringt."

---

[1]) Vgl. z. B. Wilhelm Jensen: Ausgew. Gedichte („Vom Morgen zum Abend"), S. 126 (4); S. 277. („Früh und spät").

[2]) Athenäum, Bd. II, Berlin 1799. Vergl. auch Böcking, Bd. IV, S. 124.

Auf diese Äusserung nimmt A. W. Schlegel zehn Jahre später in der obengenannten Kritik Bezug und bemerkt, dass er noch dieselbe Ansicht vertrete. Und gerade bei der Nachdichtung des „Rasenden Roland" meint er, solle grosse Abwechslung in der Verwendung männlicher und weiblicher Reime herrschen; während er anderseits für die Übertragung des „befreiten Jerusalems" trotz allem, was dagegen eingewandt werden möchte, zum alleinigen Gebrauch der weiblichen Reime rät. Denn an und für sich erscheinen ihm diese, ohne dass er ihnen deshalb in der Stanze eine ausschliessende Rolle zuerteilen wollte, als die schönsten.

Nach wie vor aber behielt doch die Architektonik, die schon Heinse seinen Stanzen zu geben pflegte, die Oberhand. Goethe war für die Heinse'schen Oktaven sehr eingenommen, und er hielt bei seiner Dichtung meist an der Heinse'schen Form fest. Die Reimstellung abababcc, wobei a und c weiblich, b männlich ist, wird nach Goethe und Heinse Regel.

Im Kreise unserer Romantiker ist es neben dem Sonett die Stanze, welche die allerfleissigste Bearbeitung erfahren hat. Und von den hier in Betracht fallenden Dichtern ist es naturgemäss der fruchtbarste, Ludwig Tieck, der auch am fleissigsten in Stanzen gedichtet hat.

Unter A. W. Schlegels Dichtungen finden wir — die Übersetzungen nicht mitgezählt — über 170 Stanzen. In solchen sind abgefasst;

„Fragment." — „Zueignung des Trauerspiels Romeo und Julia". — „Nikon und Heliodora". — „Der Bund der Kirche mit den Künsten". — „Der gespaltene Berg". — „Tristan" (91 Str.). — „An Frl. Albertina von Staël". — „Zu Goethes Geburtstagsfeier". — „Am Tage der Huldigung, Berlin, 6. Juli 1798". — „An die südlichen Dichter". — „Die Hussiten vor Naumburg" (a. d. „Ehrenpforte") [1]).

Dazu kommen die Übersetzungen aus dem „Rasenden Roland", die Übersetzung des Gedichtes „Auf die Jungfrau Maria" von Cervantes und des 6. Gesanges der „Lusiaden" von Camoëns [2]).

Das älteste uns bekannte Stanzengedicht ist das „Fragment" vom Jahre 1791; es mischt männliche und weibliche Reime; im

[1]) Böcking, Bd. I und II. [2]) Böcking, Bd. IV.

Schema abababcc sind hier a und c weiblich, b männlich. Ebenso sind auch die „Zueignung des Trauerspiels Romeo und Julia“ vom Jahre 1797 und das aus dem Jahre 1798 stammende Gedicht „Am Tage der Huldigung“ sowie die Stanzen „An Frl. Alb. v. Staël“ (vom Jahre 1816) gebaut.

Nicht fest halten an einer bestimmten, wenn auch immerhin stanzenmässigen Reimaufeinanderfolge die Übersetzungen aus dem „Rasenden Roland“ (1799) und das Gedicht „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ (1800); meistens wechseln auch hier männliche und weibliche Reime, doch eröffnet bald ein weiblicher, bald ein männlicher Reim die Strophe; öfter finden sich auch nur weiblich gereimte Strophen, dagegen sind solche mit männlichen Reimen (selbst in den 6 ersten Versen) hier streng vermieden.

Am freiesten unter diesen Stanzen-Gedichten ist der „Tristan“ (1800) gehalten; hier treffen wir alle Reimvariationen an; die Strophen 26, 36, 44, 46, 58, 61, 66, 67, 86 und 91 haben männliche Reime in den sechs ersten Versen und Strophe 44 ist sogar ganz männlich gereimt.

Ganz weiblich gereimt sind die Gedichte „Nikon und Heliodora“ (1799), „Die Hussiten vor Naumburg“ (1800), „Zu Goethes Geburtstagsfeier“ (1826) und die übersetzten Stanzengedichte des Cervantes („Auf die Jungfrau Maria“, 1804) und des Camoëns („Lusiaden“, 1804). Kein Zweifel, dass A. W. Schlegel bei diesen letzteren, meist feierlichen und rein lyrischen Gedichten mit Absicht zum rein weiblichen Reim griff, wie er auch wohl durch die weichen weiblichen Reime in der „Hussiten“-Stanze komisch zu wirken hoffte.

Noch ist hervorzuheben, dass wir einen „Wechselgesang“ — wie auch Friedr. Schlegel ein ähnliches also benanntes Gedicht[1]) verfasste — in dem Stück „Nikon und Heliodora“ haben. Hier wie dort muss der Schlussvers der einen Strophe jeweilen der andern als Anfangsvers dienen. A. F. Bernhardi[2]) weist auf dieses Gedicht als auf ein in seiner Art glänzendes Beispiel hin.

Vergleichen wir nun die Daten der A. W. Schlegel'schen Stanzengedichte miteinander, so zeigt sich, dass der Verfasser in

[1]) Vergl. No. 2 aus dem Cyklus „Stimmen der Liebe“.

[2]) Sprachlehre, Bd. II, S. 416.

keiner Zeit an einem bestimmten Stanzenschema regelmässig festgehalten hat. Dieser Strophenform gegenüber verhielt sich A. W. Schlegel ausnahmsweise liberal und liess gerade dort das freieste Belieben walten, wo er am ausgiebigsten von ihr Gebrauch machte („Tristan"). Dass die Mehrzahl der nach 1800 verfassten Stanzengedichte weiblich gereimt ist, muss sich schon durch den Vergleich mit seiner eigenen Theorie — die über zehn Jahre lang erwiesenermassen dieselbe blieb — als ein Zufall herausstellen.

Hat Friedrich Schlegel im allgemeinen bei der Nachbildung und Künstelei in romanischen Formen am meisten gewagt — wie sich noch herausstellen wird — so ist er doch gerade von der „Stanzenwut", die Dorothea Veit sich rühmt, in ihrem Kreise entfesselt zu haben [1]), nicht eben stark beeinflusst worden. Seine Stanzengedichte umfassen nicht mehr als 33 Strophen (dazu kommen ein paar Oktaven aus dem „Alarcos"). Die betreffenden Stücke sind: „An Heliodora". — „Das Gedicht der Liebe". — „Stanzen zur Einleitung eines Märchens". — „An Selinde", Nr. 5 und 6. — „An eine Freundin in der Ferne". — Aus dem Cyklus „Stimmen der Liebe": „Die Fröhliche"; „Wechselgang". — Aus dem Cyklus „Ansichten": „Die Fröhliche"; „Die Trauernde"; „Die Glückliche". Aus „Bekenntnisse": „Der Zürnende."

Vorwiegend sind bei Friedrich die von August Wilhelm für die schönsten gehaltenen weiblichen Reime.

Ganz weiblich gereimt sind:

„Das Gedicht der Liebe" (1 Str.). — „Stanzen zur Einleitung eines Märchens" (3 Str.). — „An Selinde", Nr. 6 (1 Str.). — „An eine Freundin aus der Ferne" (1 Str.). — „Wechselgesang" (8 Str.) sowie die drei Stanzen der „Ansichten". (Die zweite dieser zuletzt genannten Oktaven bringt zu Gunsten des weiblichen Reimes ein ungewöhnliches Reimwort [2]), die dritte hat einen reichen Vollreim [3]).

---

[1]) Auch ihr „Florentin" improvisiert in Stanzen (die zwar von Friedrich Schlegel verfasst sind).

[2]) Wunde, funde (... den Freund nicht funde, anstatt fand).

[3]) „Und auch die kleinsten Blümchen schimmern golden,
Und wenn der Abend weht in grünen Saaten,
Wird alles sanft der gleiche Schein vergolden."

Die Reime in den Stanzen „an Heliodora“ sind bald abwechselnd männlich und weiblich, bald nur weiblich. Dazu ist zu bemerken, dass die 4. Strophe in den drei ersten geraden Blankversen dasselbe weibliche Reimwort „Heliodora“ hat, und dass in den Strophen 1, 4 und 7 jeweilen der männliche Reim der 2., 4., 6. Verse auf uth (resp. ut und uht) ausgeht. Welche Absicht Fr. Schlegel mit der Wiederholung dieser Klänge verband, möchte freilich schwer zu ermitteln sein. Dieses Gedicht gehört übrigens zu den besten, die Friedr. Schlegel gemacht hat und nimmt in Bezug auf Wärme der Empfindung beinahe eine Sonderstellung ein. „Selten nur glückt ein Wurf wie das grosse Gedicht „An Heliodora“, das Dorotheen den Dank für ihren belehrenden und beseligenden Eindruck abstattet“ [1]).

Besonders hervorzuheben sind ein paar Verse aus dem Gedicht „Die Fröhliche“: Die drei ersten Verspaare der ersten Stanze haben nämlich gleitende Reime (klingender, singender, springender; flüssige, Müssige, . . . füssige); in der zweiten Strophe ist der Reim des 1., 3. und 5. Verses ein Antibacchius (Gelahrheiten, Wahrheiten, Klarheiten“); in der dritten Strophe bringen sodann die abschliessenden Reimpaare ungewöhnliche (gleitende) Reime („versammelte, verrammelte“); in der vierten Strophe haben der 2., 4., 6., 7. und 8. Vers, in der letzten Strophe der 1., 3. und 5. Vers gleitende Reime.

Ähnlich wie A. W. Schlegels Zwiegespräch zwischen „Nikon und Heliodora“ ist auch Friedrichs „Wechselgesang“ (Nr. 2 des Cyklus „Stimmen der Liebe“) aufgebaut; nur haben wir hier lauter Dialogstrophen, keine Einleitung.

Eine kleine Rolle nur spielt die Stanze in Fr. Schlegels „Alarcos“. In der ersten Szene spricht Solisa, indem sie das Bild des Geliebten betrachtet, drei Stanzen. Gegen den Schluss sodann teilen sich Ricardo und Octavio in eine Stanze [2]). Die Anzahl der Stanzen im „Alarcos“ beläuft sich auf 6, sämtlich sind sie ganz weiblich gereimt.

---

[1]) O. F. Walzel: Einleitung zu Fr. und A. W. Schlegel in Kürschners Nat.-Litt., Bd. XLVI, S. 134.

[2]) Vgl. in den Exkursen d. Analyse des „Alarcos“.

In Tiecks Gedichten[1]) beträgt die Gesamtzahl der Stanzen nur 46 Strophen. In den beiden ersten Büchern, welche den Zeitraum von 1793—1799 umfassen, ist die Stanze noch nicht vertreten. Im dritten Buch, in den aus den Jahren 1799—1805 zusammengestellten Gedichten ist sie verwendet zu den „Sabbath"-Strophen[2]) aus dem Cyklus „Lebens-Elemente", in „Einsamkeit" und im „Prolog zur Magelone"[3]).

Ferner finden wir die Oktave in den Gedichten: „Epistel an Alma". — „Bei der Abreise einer Freundin". — „An meinen Schwager Gustav Alberti". — „Zum neuen Jahr 1825". — „Prolog zu Shakespeares: Viel Lärmen um nichts".

Das längste dieser Gedichte umfasst nicht mehr als neun Strophen. Besondere Merkmale weist Tiecks Stanzendichtung nicht auf; er verwendet vorwiegend weibliche Reime, doch sind auch gemischte häufig. An einem bestimmten Strophenschema in Bezug auf Abwechslung im Gebrauch der männlichen und weiblichen Reime hält Tieck gewöhnlich nicht fest; bloss männlich gereimte Stanzen sind bei ihm nicht zu finden[4]).

Die die Strophe abschliessenden, gepaart gereimten Verse hat Tieck hin und wieder besonders ausgezeichnet, entweder durch einen oder zwei überzählige Versfüsse oder durch gleitende Reime

---

[1]) Neue Ausgabe 1841. Wohl die vollständigste Sammlung. Sie enthält 39 Gedichte, die in der ersten Ausgabe fehlen. Vgl. G. L. Klee in seiner Ausgabe von „Tiecks Werken" (Leipzig u. Wien, Bibliogr. Institut).

[2]) Neue Ausgabe, S. 150.

[3]) Neue Ausgabe, S. 206.

[4]) „Sabbath": 2 Strophen; ganz weiblich gereimt. — „Einsamkeit": 9 Str.; die 5 ersten haben (b. d. Schema a b a b a b c c) a weibl., b männl., c bald weibl., bald männl., die vier letzten haben: a und b weibl., c wie früher. — „Prolog zur Magelone": 3 Str.; die Stanze des „Jünglings" ist ganz weibl. gereimt; in in den Stanzen des „Wassers" sind die Reime a weibl., b männl., c dreisilbig.

„Epistel. an Alma": 8 Str.; weibl. sowohl als auch männl. und weibl. gereimte Strophen.

„Bei der Abreise einer Freundin": 8 Str.; wie „Epistel". — „An meinen Schwager Gust. Alberti": 5 Str.; bei der 4. Str. ist der a-Reim männl., sonst alles weibl. gereimt. — „Zum neuen Jahre 1825": 4 Str.; unregelmässig gemischt, 3. Str. ganz weibl.

„Prolog z. «Viel Lärmen um nichts»": 6 Str.; 1. Str. weibl.-männl., die andern nur weibl. gereimt.

und ähnliches[1]). So begegnen wir anapästischen, dreisilbig gereimten Schlussversen in den Strophen des „Wassers" („Prolog zur Magelone") und sechsfüssigen Jamben im 7. und siebenfüssigen Jamben im 8. Vers der Stanzen, welche den „Prolog zu «Viel Lärmen um nichts»" bilden. In dem Gedicht „Zum neuen Jahr 1825" sind die Oktaven jeweilen mit sechsfüssigen Jamben abgeschlossen (zuerst männlich dann weiblich gereimt).

Erwähnt sei hier auch noch ein 26 Strophen umfassendes Stanzengedicht am Schluss der „Phantasien über die Kunst." Dieses Stück ist nicht in die „Gedichte" mit aufgenommen worden; es betitelt sich „Traum" und beginnt: „Durch dunkle Schatten lenkt' ich meine Schritte."

Allein mit der Herbeiziehung bloss dieser in den „Gedichten" anzutreffenden Oktaven würde man ein falsches Bild von Tiecks Stanzendichtung erhalten; denn viel häufiger als in den Gedichten ist diese Strophenform in Tiecks Dramen, d. h. vor allem in der „Genoveva" und im „Octavianus" wieder zu finden. So zähle ich im „Octavian" 184, in der „Genoveva" 124 Stanzen. Namentlich dies letztere Stück enthält also im Verhältnis zu seinem Umfang eine Unmenge von Stanzen[2]).

Endlich sei noch besonders auf eine längere, dem Prosamärchen „Melusine" eingelegte Stanzenfolge hingewiesen[3]). Diese Oktaven schreiten in einem ganz besonderen altertümelnden Stil einher. Tieck äussert sich selbst einmal über diesen Versuch: „Es reizte mich, die Stanze auch einmal so treuherzig, wie alte Prosa erklingen zu lassen, ein Ton, der schon viele Stellen des Morgante so wunderbar anziehend macht, indem das Possierliche und Edle sich mit dem altertümlich Ehrbaren so wunderbar verbinden"[4]). So hat allerdings der Dichter hier den treuherzigen Ton etwa eines Hans Sachs mit der vornehmen, reichklingenden Strophe zu verschmelzen versucht. Ein echt romantisches Experiment, das ausser in den Bonifacius-Stanzen der „Genoveva"

---

[1]) Vgl. auch das Gedicht „Die Fröhliche" von Schlegel, oben S. 34.

[2]) Vgl. Exkurs: Analyse d. „Genoveva" und d. „Octavian".

[3]) Tiecks Schriften, Bd. XIII, S. 142 ff.

[4]) Tiecks Schriften, Bd. XI, S. LIX.

auch in den Hornvilla-Stanzen des „Octavian" ein entsprechendes Pendant findet[1]).

Novalis' Stanzen sind in seinem Roman „Heinrich von Ofterdingen" und in den „Hymnen an die Nacht" zu suchen. Selbstständige Gedichte in dieser Form hat Novalis nicht verfasst. Auch umfasst seine Stanzendichtung nur 6 Strophen. Zwei von diesen Oktaven finden sich im „Ofterdingen", nämlich die Strophen: „Es ist dem Stein ein rätselhaftes Zeichen", und „Nicht lange wird der schöne Fremde säumen"; die andern stehen in den „Hymnen an die Nacht"; hier bilden drei Stanzen ein Gedicht („Das furchtbar zu den frohen Tischen trat"), die vierte steht allein („Der Jüngling bist Du, der seit langer Zeit. . .").

Novalis' Stanzen haben alle in den sechs ersten Versen männliche und weibliche Reime in abwechselnder Reihenfolge, wobei die Strophe bald mit männlichem, bald mit weiblichem erstem Versausgang beginnt.

Umfänglicher ist wieder Uhlands Stanzendichtung. In dem vom Autor selbst zusammengestellten Buch „Sonette, Oktaven, Glossen" seiner „Gedichte" finden sich 23 Stanzen. Dazu kommen die Strophen des Fragmentes „Fortunat und seine Söhne", welches 110 Oktaven umfasst. Alle diese Dichtungen sind auch schon in der 2. Auflage vom Jahre 1820 (Stuttgart und Tübingen), und zwar in der noch heute üblichen Reihenfolge, zusammengestellt, so dass eine nähere Aufzählung hier überflüssig ist.

Auch Uhlands Stanzen weisen männliche und weibliche Reime auf und ein in Bezug auf die Abwechslung der Reime bestimmtes Schema ist, auch in den einzelnen Gedichten, nicht festgehalten. Stücke, die nur weiblich reimen, sind „Katharina" (8 Str.), und „Ein Abend" (2 Str.); sie durften schon vermöge ihres Inhaltes auf den weicheren, weiblichen Reim Anspruch machen. Unter den Gedichten „aus älteren Auflagen, Einzeldrucken u. s. w."[2]) treffen wir nur einmal eine einzelne Stanze, „Die Schiffende", an. Unter den „Jugendgedichten von 1810"[3]) ist ein dreistrophiges Gedicht

[1]) Vgl. Exkurs.
[2]) Kritische Ausg., Bd. I, S. 371 ff.
[3]) Kritische Ausg., Bd. II, S. 209 ff.

in Stanzen anzutreffen: „Dem Künstler". Die 1. Strophe reimt männlich, weiblich; die 2. und 3. ganz weiblich.

Verhältnissmässig selten — namentlich gegenüber der Verwendung des Sonetts — ist die Stanze bei J. v. Eichendorff. Wir zählen nicht mehr als 14 Strophen; nämlich:

„Treue"[1]), — „Schwüle", — „An die Freunde", — „An die Freunde" (2 Str. als Motto zu dem Liederbuch „Frühling und Liebe"), — „Sonntagsfeier". — Zu bemerken ist, dass Eichendorff mit Ausnahme dieser letztern vereinzelten Stanze „Sonntagsfeier" stets in seinen Oktaven eine regelmässige Abwechslung von männlichen und weiblichen Reimen beobachtet hat; also wenn a und c weiblichen, b männlichen Reim bedeutet, stets folgendes Schema anwandte: a b a b a b c c.

Bei dem jüngsten Romantiker unseres Kreises kehrt also die Stanze wieder zu jener der deutschen Sprache und Metrik angemessensten Form mit abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen zurück. Der musikalische Eichendorff bedient sich fast ausschliesslich jenes Schemas, das (wie Heinse) auch Goethe bevorzugte, und alle sonstigen Variationen wurden von ihm aufgegeben.

Der „lyrische Ton", den nach Platens Zeugnis die italienische Stanze im Deutschen „atmet", ist natürlich der Hauptcharakterzug der hier erwähnten Oktavengedichte. Die langen, gleichmässig wiederkehrenden Verse mit den sich dreimal wiederholenden Eingangsklängen und den rasch abschliessenden Verspaaren geben der Strophe einen hohen Schwung, der der lyrischen Stimmung am gemässesten ist. Dieser Bau wirkt auch auf die Stilisierung zurück, und so wird reiche Bilderfülle und mannigfacher Redeschmuck die Diktion in lebendigem Flusse halten müssen. Feierliche Würde und ernste Pracht werden so zu den hervorragendsten Charakterzügen der Stanze. Diese Züge weisen auch die romantischen Oktavendichtungen vornehmlich auf. Nur in Tiecks obenerwähnten Melusinen-, Bonifacius- und Hornvilla-Stanzen wurde der lyrische Schwung durch altertümliche Stilisierung aufgehoben.

---

[1]) Zweites so betiteltes Gedicht des Buches „Sängerleben".

Auch A. W. Schlegels Tristan- und Uhlands Fortunat-Stanzen nähern sich mehr diesem schlichten Ton; hier verbot schon der Stoff eine hohe lyrische Sprache.

Das Ritornell[1]) spielt als solches bei unseren Romantikern gar keine Rolle. Es hat weder eine theoretische Analyse noch praktische Anwendung gefunden. Erst Rückert war es, der italienische Ritornelle sammelte (Hundert Ritornelli von Arricia 1817); „ihm verdanken wir auch die Einführung der metrischen Form, zuerst in den Übersetzungen italienischer Texte. Später ist ihm Paul Heyse nachgefolgt“[2]).

Unser Resultat ist also in Bezug auf das Ritornell ein negatives, nämlich das, dass die ältere Romantik, sowie auch Uhland und Eichendorff diese Form verschmähten[3]).

Die Terzine.

Bei A. F. Bernhardi wird die Terzine unmittelbar nach der Stanze charakterisiert[4]); bemerkenswert ist, dass Bernhardi eine Parallelität zwischen Reimstellung und Inhalt feststellt, indem ihm nämlich der Verkettung der Reime eine entsprechende Verkettung der Ideen parallel zu gehen scheint.

In A. W. Schlegels Vorlesungen[5]) sodann finden wir u. a. die Bemerkung: „Dies ist in der Terzine dargestellt: Der erste Reimvers ist gleichsam der Vater der dritten ihm entsprechenden Zeile, und der zweite trennt und verknüpft sie beide“. Ist diese Aussage noch verständlich, so fällt Schlegel dagegen späterhin in eine wunderlich mystische Ausdeutung der Terzine, indem er mit Hinblick auf Dantes „Göttliche Komödie“, in den drei Versen der Terzine ein Abbild der drei Geisterreiche: Inferno, Purgatorio und Paradiso zu sehen glaubt[6]).

---

[1]) Minor, Nhd. M., S. 436.

[2]) P. Heyse, Gesammelte Werke (1872), Bd. I, S. 300 ff.

[3]) Dr. H. Schuchardt weist nach („Ritornell und Terzine“, Halle 1874), dass die Terzine eigentlich aus dem Ritornell hervorgeht.

[4]) Sprachlehre, Bd. II. S. 426.

[5]) Berliner Vorlesungen III, S. 196.

[6]) In klarerer Fassung stellt sich diese Idee bei H. Schuchardt dar: „Dante wählte diese Form, weil sie vollkommen der Dreigliederung seines Gedichtes entsprach, welches einen Bezug auf die Dreieinigkeit darstellt“. („Ritornell und Terzine“, S. 127.)

Allein nicht mit seiner Theorie, sondern indem er Dante im Versmass des Originals zu übersetzen unternahm, hat W. Schlegel der Terzine „die Gasse gebrochen". „Anfangs begnügte er sich mit den Aussenreimen; die Verkettung der Strophen untereinander durch den Reim der mittleren Zeilen fiel ihm noch zu schwer. Später hat er sich auch diese Aufgabe gestellt und mitunter sogar die weiblichen Reime durchzuführen gesucht."

W. Schlegel folgten sein Bruder und Tieck; durch sie wurde dieses Versmass zuerst in der deutschen Dichtung heimisch.

Von den Bemühungen um die Übersetzungen von Dantes „Divina Commedia" war A. W. Schlegels Terzinendichtung letzten Endes ausgegangen. Schon 1791 erschien in der „Akademie der schönen Redekünste" (Bürger) ein Prosa-Aufsatz über Dantes Dichtung; ein paar Jahre später (1794, 1795) erfolgte in Beckers „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" und in Schillers „Horen" die Darstellung der „Hölle" mit reichlichen Proben einer Übersetzung. Der 1., 6., 9., 27. und 30. Gesang der „Büssungswelt" erschien 1796, der 1., 2., 21. und 33. Gesang des „Himmelreichs" 1797 in den „Erholungen" von Becker, und der 30. Gesang dieses letzten Teils endlich im selben Jahre wieder in Beckers „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen".

Keine dieser von A. W. Schlegel herrührenden Uebertragungen war aber dem Original in Bezug auf Reimverkettung angepasst. Für die Nachbildung des Endecasillabo gab sich natürlich hier kein anderer Ausweg, wie beim gleichen Vers in der Stanze — der mehr oder minder rhythmisch gleichförmige fünffüssige Jambus musste auch hier naturgemäss zum Ersatz für den italienischen Elfsilbner dienen; allein das eigentliche Wesen der Terzine war durch Vernachlässigung des Mittelreims noch sehr entstellt. Dagegen wurde hier der jeweilige Abschluss eines Terzinengliedes beobachtet.

In der Übersetzung aus dem Ameto des Boccaccio, welche in den „Blumensträussen" von 1804 erschien, ist die vollständige Reimverkettung innegehalten und selbst ausschliesslich der weibliche Reim verwendet —; allein da auch das Original eine feste Gliederung durch einen gedanklichen Abschluss nach drei Versen

nicht hatte, so hat auch der Übersetzer keine solche Gliederung angestrebt und ohne weiteres das Enjambement walten lassen.

Unter A. W. Schlegels Dichtungen finden sich nur zwei Original-Gedichte in Terzinen; nämlich: „Prometheus" (vom Jahre 1797) und „Kotzebues Reisebeschreibung" (vom Jahre 1800) in der „Ehrenpforte". Beide haben vollständige Reimverkettung: aba bcb cdc u. s. w. Im „Prometheus" sind auch männliche Reime verwendet und zwar in ganz regelmässig abwechselnder Durchführung; sodass in genauer Aufeinanderfolge bald ein männlicher Schluss zwischen zwei weiblichen, bald ein weiblicher zwischen zwei männlichen steht. Ganz weiblich ist „Kotzebues Reisebeschreibung" gereimt. Hier wie dort aber ist mit jeder Terzine auch ein Sinnesabschnitt erreicht, sodass Enjambement vermieden wurde [1]). Wir haben also in diesem zweiten Original-gedicht vom Jahre 1800 den Höhepunkt der Terzinen-Nachbildung bei A. W. Schlegel zu sehen [2]).

Obschon Friedrich Schlegel diese Terzine öfters anwandte, umfasst seine Terzinendichtung doch weit weniger Strophen als die des Bruders. In seinen Gedichten, den „Alarcos" mit inbegriffen, zähle ich nur 91 Terzinen. Die hier anzuführenden Stücke sind:

„Klaggesang am Grabe eines Jünglings", — „Epilog: Der Verstand", — „An die Deutschen" (zu Anfang 1800). Die beiden ersten Gedichte sind vollständig weiblich gereimt; das letztere mischt männliche und weibliche Reime unregelmässig durcheinander. Zudem ist in den beiden zuletztgenannten Gedichten auch der Sinnesabschnitt nicht streng beobachtet [3]).

---

[1]) Späterhin hat A. v. Chamisso in einem Brief an F. Freiligrath (Berlin d. 28. April 1836) dieses Innehalten eines Glied-Abschnittes gleichsam als Gesetz postuliert, indem er schrieb: „Dann lassen Sie mich Ihnen das Geheimnis der Terzinenform verraten, das auch ein andrer hochbegabter Dichter (Lenau) nicht erraten zu haben scheint. Nehmen Sie Dante oder auch Streckfuss zur Hand, und bemerken Sie, dass in der Regel mit jeder Terzine der Sinn abgeschlossen ist und nur ausnahmsweise ein Übergreifen stattfindet."

[2]) Bemerkenswert ist auch, dass gerade dieses Gedicht die seltsamsten komischen Reime enthält: „Klotzaken, Zotiaken" u. s. w. u. s. w.

[3]) Namentlich fällt in dem Gedicht „An die Deutschen" gegen den Schluss das starke Enjambement auf:

Im „Alarcos“ stellen sich Terzinen an zwei Stellen ein: die Worte Cornelias, welche die 4. Scene des 1. Aktes beschliessen, bilden Terzinen (7 Strophen, weiblich gereimt); im 2. Akt spricht Clara, bevor sie von „Alarcos“ getötet wird, in Terzinen (7 Str., weiblich gereimt. Fr. Schl. hat also den weiblichen Reim entschieden vorgezogen). Hier ist überall das Enjambement vermieden.

Ferner hat Friedr. Schlegel einmal bei einer äusserst freien, romantischen und romantisierten Übersetzung des „Bajazet“ von Racine Terzinen gebraucht. Der 4. Auftritt ist in solchen geschrieben (öfters reiche Reime).

In Tiecks Gedichten finden wir nur ein einziges Stück, welches in Terzinen abgefasst ist; nämlich unter den „Scherzenden Gedichten“: „Die neue Zeit 1800“ (53 Terzinen). Die Reime haben die feste Verknüpfung, sind jedoch bald männlich, bald weiblich; das Terzinengesetz ist innegehalten.

Zweimal treten Terzinen auf im Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ [1]) (Tiecks Schriften II, S. 67 und S. 267). Enjambement wurde nicht vollständig vermieden.

Einmal treffen wir die Terzine auch im „Oktavianus“ [2]), nämlich in der Scene „Pallast“, wo die Kaiserin, S. 161, eine im Beginn noch auf Gespräche verteilte, 19strophige Terzinenfolge einleitet, die jedoch äusserlich nicht gegliedert erscheint und auch öfters starkes Enjambement aufweist. Überall verwendet hier der Dichter unregelmässig bald männliche, bald weibliche Reime.

An Hand unserer hier in Betracht fallenden Dichter lässt sich die Terzine nicht weiter verfolgen; denn weder in Novalis', noch in Uhlands und Eichendorffs Gedichten ist sie anzutreffen.

---

1. . . . .
2. . . . .
3. Sind wahrhaft deutsch; die Heldenschar ergiesst
1. Sich überall, erhebt den raschen Franken
2. . . . .
3. . . . .

[1]) Vgl. Analyse im Exkurs.
[2]) Vgl. Analyse im Exkurs.

Einen bisher ungedruckten Jugendversuch und Entwurf in Terzinen von Eichendorff teilt Hermann Anders Krüger in seinem „jungen Eichendorff“ mit[1]). Das Gedicht ist jedoch formell sehr mangelhaft und weist öfters unangenehme reiche Reime auf[2]).

Die meisterhafte Terzinendichtung hat andere Wege eingeschlagen als wir sie in Begleitung unserer Dichter begehen können. Chamisso und Rückert sind es gewesen, welche die von den ersten Romantikern eingeführte Form weiter pflegten und namentlich der erste hat sie mit grosser Vorliebe und Erfolg zu seinen erzählenden Dichtungen benutzt.

Das Madrigal.

Bei A. F. Bernhardi (Sprachlehre) ist das Madrigal nicht erwähnt, ja selbst A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen übergehen es. Ist so das Madrigal schon theoretisch äusserst stiefmütterlich behandelt worden, so ist dies auch praktisch geschehen. Dass dies Schicksal aber gerade dieser Form zu teil wurde, ist wohl kein blosser Zufall.

Ein Gebilde, mit welchem man (wie mit dem vorliegenden) schon frühe „bald kaum mehr einen positiven Begriff und die Vorstellung einer festen Strophenform verband, sondern vielmehr nur einen negativen Begriff und die Vorstellung von der Auflösung der strengen Strophenformen“ [3]), ein solches Gebilde musste den in formeller Beziehung oft so positiv auftretenden Romantikern nicht eben sympathisch sein[4]). Trotzdem ist die Nachbildung desselben in den Zeiten unserer Dichterschule wieder aufgenommen worden, doch blieb sie auf die engsten Kreise beschränkt und machte sich meist nur in Übersetzungen geltend.

So beschränkt sich die uns bekannte Madrigaldichtung A. W. Schlegels ganz auf die Übersetzungen aus Petrarca, Tasso und Guarini, welche in den „Blumensträussen“ erschienen; wir finden

---

[1]) „D. j. Eichendorff“, S. 116 ff.

[2]) Blumen, blumen; brechen, brechen; gehen, gehen u. ähnl.

[3]) Minor, Nhd. M., S. 440.

[4]) Vgl. Gaspary, welcher glaubt, dass sich die Form aus der Canzonenstrophe entwickelt habe (Gesch. d. ital. Litt., Bd. II, S. 176), während Schuchardt — wohl richtiger — das Madrigal als aus Ritornellen zusammengewachsen erklärt. (Ritornell u. Terzine, S. 136.)

sie wieder abgedruckt im 2. Bande der sämtlichen Werke (Böcking). Der Vers des Madrigals war, wie Gaspary (Gesch. d. ital. Litteratur, Bd. II, S. 76) bemerkt, ursprünglich der elfsilbige; aber bei Sacchetti und den späteren mischen sich auch schon kürzere Verse ein.

Drei Madrigale Petrarcas stehen S. 17, 18 und 19 (des erwähnten 4. Bandes); diese haben sämtlich elfsilbige Verse und lauter weibliche Reime; die Reimstellungen sind:

I: ababcbcc. II: abacbcdede. III: abcabcdd.

Vier Madrigale Tassos sind zusammengestellt Seite 138, 139. Sie mischen Kurz- und Langzeilen, also sieben- und elfsilbige Verse; auch diese Gedichte sind weiblich gereimt und weisen die verschiedensten Reimstellungen auf. Madrigalartige Verse enthalten dann die Scenen aus dem Pastor Fido des Guarini; gereimte und zum Teil auch reimlose Verse finden sich hier zusammen. Die Verse des Chors sind wieder regelmässig gereimt mit meist weiblichen Versschlüssen.

Dreizehn Madrigale Guarinis folgen sich Seite 163. Auch Guarini mischt durchweg Kurzzeilen mit Langzeilen; öfters finden wir hier in der Übersetzung auch männliche Reime, so in No. I, X und XIII, die andern Proben sind weiblich gereimt. No. II enthält eine Waise: aaxbbcc, No. III hat deren sogar zwei: xaabbccyddeeff.

Von den andern Dichtern unseres Kreises können hier nur Friedrich Schlegel, Tieck und Eichendorff herangezogen werden.

Von Friedrich Schlegel ist zu nennen das Gedicht „An die Freundin“, welches die charakteristische Mischung von sieben- und elfsilbigen Versen sowohl als auch eine Waise zeigt. Es ist ganz weiblich gereimt und hat die Reimstellung xabcdbdeaeaccff. Auch auf die madrigalartigen Verse, die Solisa am Schluss der 1. Scene des „Alarcos“ spricht, sei hier hingewiesen (vergl. oben: die Scenen aus dem Pastor Fido des Guarini).

Tieck hat ein durch die Mischung von vorwiegend sieben- und elfsilbigen Versen charakteristisches Madrigal gegen den Schluss seines „Oktavian“ eingeflochten. Allerdings findet sich darin ein männlicher Reim und die beiden Schlusszeilen sind zu kurz geraten. Dennoch ist dieses Lied der Schäfer und Schäferinnen

(„Chor“, S. 418) ein Madrigal zu nennen. Die Form ist zudem hier in ihrem ursprünglichen Sinn angewandt. Denn eine „alte, bereits von dem Metriker Antonio da Tempo gegebene Etymologie erklärt „madrigale“ aus „mandriale“ von „mandra“, also Herden- oder Hirtenlied“ [1]).

Von Eichendorff ist das Gedicht „Hippogryph“ hier anzuführen; es besteht aus sieben- und elfsilbigen Versen. Reimstellung: a a b b c b c d e d e f f.

Die freier gereimten und nur irrtümlicherweise so genannten madrigalischen Formen, wie wir solche bei Tieck und häufiger noch bei Eichendorff antreffen, sind hier nicht des näheren zu analysieren.

Die Canzone [2]).

Bernhardi [3]) nennt die Canzone die eigentlich lyrische Strophe der Italiener und charakterisiert sie als eine Form, „bei der viel Willkürliches oder besser aus der individuellen Darstellung sich ergebendes ist.“ „Die Mischung der Verse,“ fährt er dann fort, „welche eine ungleiche Länge haben, drückt sehr gut die Unruhe und den wechselnden Gang der Empfindung aus, wie die gegen andere Stanzen gerechnet, unverhältnismässig lange Strophe den Erguss der Leidenschaft, welche sich verbreiten und ausströmen will. Das Couplet am Ende stellt den Schluss und die Beruhigung sehr gut dar.“

Als zweite Hauptform des Petrarca und der höheren Lyrik überhaupt wird die Canzone von A. W. Schlegel [4]) bezeichnet. Da aber eine bestimmte feste Form hier nicht den Ausschlag gibt, „so müssen wir uns,“ fährt Schlegel fort, „begnügen, die allgemeinen Analogien, nach welchen die Strophen der Canzonen gebaut werden, aufzufinden.“ Und dann betont er, dass „Canzone“ überhaupt nur ein Gattungsname sei, welcher eine unbestimmte Menge möglicher Formen in sich fasse.

---

[1]) So Gaspary, Bd. II, S. 76.

[2]) Minor, Nhd. M. S. 441 ff. — Vergl. auch Schuchardt (s. o.) S. 138; Gaspary (s. o.) Bd. I, S. 66, 93; Stengel: Gröbers „Grundriss“, Bd. II, 1. Abt., 1. Lief., S. 33.

[3]) Sprachlehre, Bd. II, S. 432.

[4]) Berliner Vorlesungen, Bd. III, S. 218.

Allein A. W. Schlegel begnügt sich nicht, nur theoretisch für diese Form einzutreten; auch hier sucht er vielmehr durch praktische Betätigung, Übersetzungen und Originaldichtungen zu wirken. So stammen denn wirklich die ältesten deutschen Canzonen von W. Schlegel; ist diese Strophenform in der deutschen Originaldichtung auch selten geblieben, so ist das Bestreben, ihr einen Platz zu gewinnen, doch keineswegs zu unterschätzen.

Weit grösser als die Zahl der Original-Canzonen — A. W. Schlegel hat nur eine solche verfasst — ist bei dem Haupt der Romantiker die der übersetzten Canzonengedichte. Von allen italienischen Dichtern kam hier besonders Petrarca in Betracht.

Wie bei der Stanzen- und Terzinendichtung (u. s. w.) so gewahren wir auch hier zunehmende Annäherung an die Formen der italienischen Originale.

Die älteste uns bekannte Canzone A. W. Schlegels erschien im Jahre 1795 in Beckers „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen"; es war eine Übersetzung der XXVII. Canzone des Petrarca. Aber wie weit stand hier die Verdeutschung vom Original noch ab! Dieses[1]) zeigt sechs vollkommen gleichgebaute elfzeilige Strophen, bei welchen die 7. und 9. Verse jeweils Kurzzeilen sind; die Reimstellung ist abbaaccddee; und ein Geleit von der Form der fünf letzten Canzonenstrophenverse (also xddee) schliesst das Ganze ab. Allein bei Schlegels Übersetzung[2]) ist nichts mehr von dieser genauen Architektonik wiederzufinden. Vier sehr ungleiche Strophen — eher nur Teile — und ein Geleit bilden hier das Canzonengedicht. Die Verse sind alle Langzeilen, die männlichen Reime sehr häufig. Die erste Strophe hat 16 Verse mit der Reimstellung ababcdcdefefghgh. Die zweite Strophe hat 24, die dritte hat 20, die letzte 16 Verse mit derselben Reimfolge, wobei die ungeraden Verse männlich ausgehen, und ein Geleit von der Form abab schliesst das Ganze ab. Mag also auch textlich die Übersetzung wohlgeraten sein, von dem Charakter der Canzonen ist im Ganzen wenig zu verspüren.

Allein dies blieb der einzige Fall, wo Schlegel sich so weit von seinem Original entfernte, ja auch der einzige, wo er einen

[1]) Rime di Francesco Petrarca (vgl. Bibliographie) Tomo II, S. 58.
[2]) Böcking, Bd. IV, S. 68.

solchen Bau als Canzone ausgab. Schon um 1800 verfasste er eine Original-„Canzone auf Novalis“ (s. „Totenopfer“)[1]), welche den klassischen italienischen Formen durchaus gleicht. Die hier angewandte Strophe ist die dreizehnzeilige und hat als solche die dieser Form geläufigste Gestalt: im 7. und 11. Vers Kurzzeilen und die Reimstellung a b c | b a c || c d e e d f f. Das Gedicht besteht aus sechs gleichgebauten Strophen mit regelrechtem Geleit, welches einem mit dem siebenten Vers beginnenden Abgesang gleichkommt. Der erste Vers dieses Geleites ist hier durch Assonanz mit dem folgenden (d-)Reim verbunden worden (sage, labe).

Hatte sich Schlegel hier (um das Jahr 1800) schon in einer Originaldichtung der genauesten Formdurchführung beflissen, so liess er es sich nun auch fürder angelegen sein, bei den Übertragungen für die „Blumensträusse“ (1804) möglichste Anlehnung an die Originale zu erreichen. Namentlich den Gedichten des Petrarca brachte er die grösste Aufmerksamkeit entgegen, und allerdings weicht nun keine dieser Übersetzungen auch nur um ein kleines von den oft so komplizierten Originalen ab. Die Canzonen XIV, XVI, XVIII, XXIV zeigen alle auch in der Verdeutschung die nämliche Gestalt wie in der Ursprache.

Die Analysen dieser Canzonen des Petrarca ergeben hier wie dort dasselbe Schema:

Canzone XIV[2]): Sie ist ganz weiblich gereimt, hat (5) dreizehnversige Strophen und ein dreizeiliges Geleit; nur die Verse 3, 6, 11 und 13 sind elfsilbig, die übrigen sind (siebensilbige) Kurzzeilen; die Reimstellung ist hier wie dort: a b c | a b c || c d e e d f f (Geleit x f f).

Canzone XVI[3]) hat (7) sechszehnversige Strophen mit zehnzeiligem Geleit; die Verse 2, 5, 7, 10, 12, 13, 15 sind Kurzzeilen; Reimstellung a b c | b a c || c d e e d d f g f g (Geleit x d e e d d f g f g).

Canzone XVIII[4]) hat (6) fünfzehnversige Strophen mit siebenzeiligem Geleit; die Verse 1, 3, 5, 7, 9, 12 sind Kurzzeilen; Reimstellung a b b | c c d || d a a b e e b x a (Geleit a b e e b x a).

---

[1]) Böcking, Bd. I, S. 136.
[2]) Petrarca, Rime I, S. 95; Böcking, Bd. IV, S. 24.
[3]) Petrarca, Rime I, S. 100; Böcking, Bd. IV, S. 27.
[4]) Petrarca, Rime I, S. 108; Böcking, Bd. IV, S. 32.

Canzone XXIV[1]) (III nach Lauras Tode) hat (6) zwölfversige Strophen mit dreizeiligem Geleit; die Verse 7 und 10 sind Kurzzeilen; Reimstellung: abc | abc || cdeedd (Geleit: xdd).

Zu diesen Canzonen Petrarcas kommt noch eine von Dante und eine von Tasso:

Dante: sechs vierzehnzeilige Strophen ohne Geleit; Verse 9 und 11 sind Kurzzeilen; Reimstellung: abc | abc || cddeecdd.

Tasso: „Chorgesang der Hirten“ aus dem Amyntas: fünf dreizehnversige Strophen mit dreizeiligem Geleit. Nur die Verse 3, 6 und 13 sind Langzeilen; Reimstellung: abc | abc || cdeedff; Geleit xff.

Alle diese Canzonen haben durchgehends weibliche Reime.

Der grossen Canzone ganz nahe steht die Canzonette. „Zwischen beiden besteht kein prinzipieller Unterschied“ (Minor). So sei hier auch A. W. Schlegels Canzonette „Warnung“[2]) herangezogen. Sie datiert aus dem Jahre 1799. Auch diese Strophen haben sieben- und elfsilbige Verse; aber diesmal überwiegen die Kurzzeilen. Kurzzeilen sind hier der 1., 3., 4., 6., 8. Vers der neunzeiligen Strophe; die Reimstellung ist abc | abc | cdd. Den vier Strophen ist ein Geleit vorausgeschickt, dessen Aufbau dem letzten Teil (dem Abgesang) der Strophe gleichkommt mit der Reimstellung xaa, wobei übrigens diese a-Reime mit den d-Reimen der einzelnen Strophen den Gleichklang (-eben) teilen.

Von Friedrich Schlegel ist uns nur eine Canzone bekannt: „Lob der Frauen“. Nach einem Brief an den Bruder ist es auch die erste Canzone, die er gedichtet hat. Er schreibt am 17. April 1801 an Wilhelm: „... ausserdem wirst Du auch wohl noch das „Lob der Frauen“, meine erste Canzone, erhalten“[3]). Auch diese Canzone ist dreizehnversig und hat genau dieselbe Reimstellung wie die „Novalis“-Canzone von A. W. Schlegel, nämlich: abc | bac || cdeedff. Dagegen enthält sie drei Kurzzeilen; diese sind stets der 2., 5. und 10. Vers. Das Gedicht besteht aus sechs gleichgebauten Strophen, hat aber kein Geleit mitbekommen.

---

[1]) Petrarca, Rime II, S. 35; Böcking, Bd. IV, S. 65.
[2]) Böcking, Bd. I, S. 71.
[3]) Briefe Friedrichs an A. W., S. 475.

Die „Canzone an Apollo" [1]), von der Friedrich in einem Brief an den Bruder spricht, scheint nicht zu stande gekommen zu sein.

Unter Ludwig Tiecks Gedichten sind keine Canzonen oder Canzonetten anzutreffen [2]). Dagegen möchte ich hier eine Stelle aus dem „Oktavianus" hervorheben, welche wohl als aus Canzonen bestehend angesehen werden kann, oder bei deren Abfassung dem Dichter die Canzonenform vorgeschwebt haben muss. Die Stelle befindet sich im zweiten Teil und betrifft einen Monolog des Florens [3]). Dieser Monolog besteht aus drei ganz genau gleichgebauten sechszehnzeiligen Strophen mit der Reimstellung aab | ccb | ddeeffghhg, wobei die Zeilen 1, 3, 6, 11, 14, 15 Kurzzeilen im Sinne der Canzonen sind; ein Geleit, bestehend aus je einer Kurz- und einer Langzeile mit der Reimstellung aabb schliesst das Selbstgespräch ab.

Ähnlich spricht auch Arnulphus in einem Monolog zwei gleichgebaute, aus sieben- und elfsilbigen Versen bestehende — wenigstens canzonenartige Strophen [4]). Hier fehlt jedoch ein geleitartiger Abschluss.

Novalis und Uhland haben keine Canzonen verfasst; selbst unter Eichendorffs Gedichten ist diese Form nicht vertreten, obschon er sich, wie uns auch ein Jugendgedicht beweist, in ihr versucht hat. Die hier gemeinte Canzone wurde zum erstenmal ganz abgedruckt bei Krüger [5]). Die Form ist aber noch nicht rein herausgearbeitet. Das ganze Gedicht besteht aus Langzeilen und auch die Reimstellung der einzelnen, übrigens zusammenhängend gedruckten Strophen variiert. Dennoch können wir unterscheiden:

---

1) Briefe Friedrichs an Aug. W., S. 463.

2) Koberstein, S. 1161, Anm. i, erwähnt L. Tieck als Canzonendichter nicht; er schreibt nur: „Die ältesten (Canzonen) sind von A. W. Schlegel, seinem Bruder, beide aus dem Jahre 1800 und 1801, und von W. v. Schütz im Lacrimas. Spätere findet man unter den Gedichten von J. Werner, L. Robert, E. Schulze, Streckfuss, Öhlenschläger, in den Totenkränzen von Zedlitz und eine besonders künstlich gereimte bei Rückert."

3) Schriften, Bd. I, S. 296.

4) Schriften, Bd. I, S. 366.

5) Der junge Eichendorff, S. 115.

eine 1. Strophe mit der Reimstellung: abcbaccdcdee
„ 2. „ „ „ „ abcbaccddee
„ 3. „ „ „ „ abbaccddee
„ 4. „ „ „ „ abcbaccdeeff,
ein Geleit von der Form xaabb schliesst ab.

Die ersten zwölf Verse dieser „Canzone“ finden sich unter dieser Betitelung auch in den Nachlassgedichten abgedruckt[1]).

Über die weiteren Wege der Canzone vergleiche Koberstein a. a. O.

Die Ballata.

Bernhardi hat in seiner „Sprachlehre“ der Ballata keine Erwähnung getan. A. W. Schlegel weist in den Vorlesungen auf seine „Blumensträusse“ hin, und enthält sich ebenfalls einer genaueren Charakteristik, indem er schreibt, „der Liebhaber“ werde aus jenen Proben aus Dante, Petrarca, Boccaccio „das metrische Gesetz schon ausfindig machen“ [2]).

Diese Übersetzungen sind denn auch die einzigen regelrechten Beispiele für Ballaten, die wir im Bereich der Dichtungen unseres romantischen Kreises antreffen; alle diese Übertragungen wurden zum erstenmal in den „Blumensträussen“ (1804) veröffentlicht. Im ganzen sind es fünf Gedichte.

Dante (1 Ballata)[3]). Wie gewöhnlich sind elf- und siebensilbige Verse gemischt, die Reime sind, wie auch bei den andern Ballaten, ganz weiblich. Ihre Stellung ist [xaab]ccd | ccd[deeb], wobei die eckig eingeklammerten Teile Einleitung und Abschluss bedeuten; der zweite und fünfte Vers des Mittelstückes, sowie der dritte Vers der Einleitung und also auch des Schlusses sind Kurzzeilen.

Petrarca[4]). Das Schema dieser Ballata ist: [abba]cde | dce[effa], wobei Vers 2 der Einleitung und des Abschlusses Kurzzeilen sind.

---

[1]) Nachlass, S. 31.
[2]) Berliner Vorles., Bd. III, S. 226.
[3]) Böcking, Bd. III, S. 382.
[4]) Böcking, Bd. IV, S. 8.

Boccaccio[1]). Umfänglicher und strophisch aufgebaut sind die Ballaten des Boccaccio aus dem „Decamerone“:

1. „Emilia“. Hier geht ein dreizeiliges Geleit voran, drei siebenversige Strophen folgen, nämlich: $A X A^1$, $a b a b b X A^1$ u. s. w. wobei der X-Vers Kurzzeile ist und die Verse X und A^1 jeweilen dieselben Reimwörter haben.
2. „Pampinea“. Ein zweizeiliges Geleit geht voran, drei achtversige Strophen folgen; schematisch würden sich Geleit und Strophen etwa folgendermassen darstellen lassen: $A^1 A^2$, $a b c a b c c A^3$; wobei $A^1 A^2 A^3$ u. s. w. dieselben Reimklänge, aber nicht dieselben Reimworte darstellen. Der dritte und sechste Vers sind jeweilen Kurzzeilen.
3. „Lauretta“. Ein dreizeiliges Geleit geht voran, 5 neunversige Strophen folgen; nämlich: $A^1 X A^2$ (zwei Kurzzeilen und eine Langzeile) $a b a b a b b x A^3$.

Dies die Übertragungen. Sonst ist bei unseren Romantikern die Ballata in Originaldichtungen nicht wieder zu finden. Als Beispiele für Ballaten nennt Koberstein allerdings A. W. Schlegels „Warnung“ und Friedrich Schlegels „Im Frühlinge“, allein weder jenes noch dieses Gedicht sind als Ballata aufzufassen. A. W. Schlegels „Warnung“ ist vielmehr eine Canzonette[2]), die ein dreizeiliges Geleit vorausschickt. Schon Friedrich nennt dies Gedicht mit Recht ein „Canzonechen“[3]) und Minor weist ihm ebenfalls den Platz unter den Canzonetten an. Weit von der Ballatenform entfernt ist Friedrichs „Im Frühling“. Wir haben es mit einer ganz willkürlich kombinierten Erfindung zu tun.

Die Sestine.

Wie A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen, so tritt auch Bernhardi[4]) für die Sestine ein. Theoretisch betrachtet ist ihm diese Form nichts anderes als eine Stanze mit reichen Reimen; in der Sestine, sagt Bernhardi, reimen sich ganze Stanzen reich, und sie muss also „eine sehr nachdrückliche und interessante

---

[1]) Böcking, Bd. IV, S. 79 ff.

[2]) Vgl. oben, S. 48.

[3]) Briefe Friedrichs an A. W., S. 427.

[4]) Sprachlehre, Bd. II, S. 432.

Ideenreihe enthalten, welche der Darsteller unter vielen und verschiedenen Formen vor die Augen treten und anschauen lassen will.“

Dann gibt aber auch A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen[1]) eine entschiedene Ehrenrettung dieser Form. Die modernen Kunstrichter, meint er, „sehen nicht, dass die Wiederkehr und veränderte Anordnung der sechs Wörter in den sechs Strophen den Zustand der Phantasie schildert, wo sie, in Träumereien versenkt, gewisse Hauptbilder, welche ihre sehnsüchtige Stimmung beherrschen, in sich auf und ab gaukeln lässt.“ Und er schliesst mit dem Ausruf: „Ich unternehme, alles darin als notwendig zu zeigen, selbst die Zahl sechs.“

So entschieden aber A. W. Schlegel für die Verteidigung der oft geschmähten Sestine eintrat, so hat er sie doch nur einmal und zwar in der Übersetzung eines Gedichts von Petrarca nachgebildet[2]). Das Reimschema dieser Sestine ist: (1) 1 2 3 4 5 6. — (2) 6 1 5 2 4 3. — (3) 3 6 4 1 2 5. — (4) 5 3 2 6 1 4. — (5) 4 5 1 3 6 2. — (6) 2 4 6 5 3 1. Abschluss 1 2 | 3 4 | 5 6 |.

In Originaldichtungen hat A. W. Schlegel die Sestine nie verwendet und auch bei den andern hier in Betracht fallenden Dichtern ist sie — mit einer einzigen Ausnahme — nicht wiederzufinden.

Denn nur von Eichendorff kann hier noch die Rede sein. Meisner hat die betreffende Sestine aus dem handschriftlichen Nachlass des Dichters veröffentlicht und auch Krüger[3]) erwähnt sie. Das Gedicht ist übrigens eine Jugendproduktion; es entstand zu einer Zeit, da der Dichter noch ganz unter dem Einfluss des Grafen Loeben stand, welcher sich selbst in allerhand metrischen Künsten gefiel und sich sogar einmal „ein paar Originaldoppelsestinen“ leistete[4]). Die Wortfolge der Versenden im Eichendorff'schen Gedicht ist: (1) 1 2 3 4 5 6. — (2) 6 1 5 2 3 4. — (3) 4 6 1 2 5 3. — (4) 3 4 5 6 1 2. — (5) 2 3 4 1 6 5. — (6) 5 2 3 6 4 1; das dreizeilige Geleit wiederholt nur am Versende die Worte 1 5 3.

---

[1]) Berliner Vorles., Bd. III, S. 185.
[2]) Böcking, Bd. IV, S. 38.
[3]) Der junge Eichendorff, S. 114.
[4]) Minor, Nhd. M. S. 449.

Die Sestine kreuzt unsern Weg weiter nicht. Bei Koberstein sind in Bezug auf diese Form nur genannt W. v. Schütz, Werner und Rückert[1]. Minor konstatiert, dass Werner, W. v. Schütz und Sophie Bernhardi sie im Drama, Fouqué und Graf Loeben sie im Dialog gebraucht haben.

Das Triolett.

Des Triolettes hat Bernhardi nirgends Erwähnung getan. Auch A. W. Schlegel hat sich in den Vorlesungen nicht darüber geäussert.

Dem Fehlen der theoretischen Äusserungen entsprechend haben die Romantiker das Triolett auch in der Dichtung vernachlässigt. Unter allen hier zu betrachtenden Dichtern hat A. W. Schlegel allein ein regelrechtes Triolett verfasst, das er auch selbst so betitelt[2]; dieses Gedicht zeigt das regelrechte Triolettschema $a^1 b^2 a a^1 a b a^1 b^2$, wobei die gleichen Ziffern die gleichlautenden Verse bezeichnen[3]. Ähnlich wie in seinem das Sonett schildernden Sonett, spricht hier Schlegel auch in seinem Triolett von der eben verwendeten Form; das Gedicht ist an den Kritiker Garlieb Merkel gerichtet, welcher einmal Terzinen und Triolett verwechselte.

Dem vollkommenen Triolett sehr nahe kommt ein kleines Gedicht von Ludwig Tieck „Frohsinn“. Es besteht aus zehn vierfüssig trochäischen Versen und hat das Schema:

$$a^1 b^2 a b a^0 a b a a^1 b^2$$

woraus ersichtlich ist, dass der erste Vers nicht regelrecht in der Mitte wiederholt wird, dagegen hat der a^0-Vers dasselbe Reimwort wie a^1. Aber der vierfüssige Trochäus ist nicht der eigentliche Triolettenvers.

Allein auch von solchen Variationen ist hier weiter nichts zu berichten.

Und so nehmen wir, indem wir noch einmal auf das Einleitungskapitel hinweisen, von den italienischen Strophenformen unserer Romantiker Abschied.

---

[1]) Koberstein, Anm. 1 zu S. 1161 ff.

[2]) Vgl. Minor, Nhd. M., S. 457.

[3]) Böcking, Bd. II, S. 200.

B. Spanische Formen.

Als den hauptsächlichsten und wichtigsten Vers der Spanier und Portugiesen bezeichnet Edmund Stengel [1]) den 14-Silbner. „Freilich," sagt er, „wollen ihn die Spanier hier seit Alters her gar nicht als einheitlichen Vers anerkennen, sondern meinen in ihm zwei selbständige Kurzzeilen von je sieben oder acht Silben vor sich zu haben, die sie als versos de redondilla mayor bezeichnen." Aber eben gegen diese Auffassung der zerteilten Langzeilen als Kurzzeilen spricht sich Edmund Stengel aus, und zwar, „weil bei Annahme von zwei selbständigen Kurzzeilen die erstere immer assonanzlos bliebe," was gegen eine Grundforderung der romantischen Verskunst verstosse.

In dieser Zerteilung freilich und mit Einrechnung der (meist vorhandenen) nachtonigen Schlussilbe (weiblicher Versschluss) erscheint der spanische Hauptvers als (7- resp.) 8-Silbner mit abwechselnd gereimten und ungereimten Versen und als solchen suchten ihn auch die Romantiker nachzubilden.

Dabei ergaben sich aber bei der Nachbildung folgende Hauptunterschiede:

1. Anstatt der wie im Italienischen so auch im Spanischen häufigen Verschleifung der Vokale — wobei also auch mehr als achtsilbige Verse doch nur als solche gelesen werden — musste im Deutschen die feste Silbenzahl stets beibehalten werden [2]).

2. Anstatt des weiblichen Versschlusses, der wie im Italienischen so auch im Spanischen zur Regel geworden war [3]), mussten die deutschen Dichter — schon um der Assonanz willen — auch den männlichen Versschluss verwenden.

3. Anstatt der im Spanischen volltönenden Doppelassonanzen mussten sich die deutschen Dichter meist mit einer Assonanz begnügen, die in der zweiten Silbe nur ein stumpfes e enthielt — oder dann bei Übertragungen an derselben Stelle einen männlichen Versschluss anbringen.

---

[1]) Gröber, Grundriss, Bd. II, 1. Abt., S. 34, 35.

[2]) Vgl. Gotthold, Schriften, Bd. II, S. 191—200, „Über die Nachahmung u. s. w."

[3]) Vgl. Edm. Stengel, Gröbers Grundriss, S. 56—58.

Was die rhythmische Seite der Nachbildung anbelangt, so fielen die Romantiker naturgemäss auf die einzige Möglichkeit, indem sie im Deutschen den vierfüssigen Trochäus anwandten. Was den Assonanzreim anbetraf, so mussten sie sich bei der für die deutsche Sprache masslosen Verwendung dieser Reimart nur zu oft mit unreinen Assonanzklängen, mit solchen, welche offene und geschlossene Vokale mischten und mit schwerfälligen Diphthong-Assonanzen begnügen.

Gewissenhaft und reinlich wurde denn auch wirklich der spanische Assonanzreim nicht nachgebildet, und auch theoretisch haben die Romantiker nie eine gewissenhafte Untersuchung über die tatsächlich wirksamen und in der deutschen Sprache gefälligen Assonanzen angestellt, so weitläufig sie sich auch mit den psychologischen Wirkungen der Vokalklänge beschäftigten.

Eine solche Kritik der deutschen Assonanzen hat erst viele Jahre später C. Freese in seiner ebenso feinen wie kurzen und bündigen Monographie „Über deutsche Assonanzen“ (Stralsund 1838), auf die wir hier ausdrücklich hinweisen, gegeben.

I. Die spanischen Romanzenverse.

In seinem Kapitel „Trochäische Verse“, des näheren in dem Abschnitt „Der vierfüssige Trochäus“ behandelt Minor[1]) sowohl die spanischen Romanzenverse, als auch die sogenannte spanische Romanzenstrophe (die Redondillas). Dies konnte mit gutem Recht geschehen, da die spanische Romanzenstrophe in der Tat kein selbständiges eigenes Gebilde ist, wie die anderen romanischen Strophenformen (z. B. eine Stanze und ähnliche), sondern sich einfach aus vier Romanzenversen zusammensetzt. Oder um es anders zu sagen: in vielen Fällen werden die sonst ununterbrochen fortlaufenden Romanzenverse zu vierzeiligen Gebilden zusammengestellt und ein solches Gebilde eine Romanzenstrophe genannt, bei welcher Anordnung das Enjambement (von einer Strophe zur andern) vermieden zu werden pflegt.

Auch wir tun am besten, wenn wir die spanische Romanzenstrophe unter dieser Rubrik und nicht unter den andern, eine

[1]) Nhd. M., S. 226.

bestimmtere Physiognomie zeigenden romanischen Strophenformen behandeln, zumal wir hier das Hauptaugenmerk auf den Reim zu richten haben, der aber in Bezug auf den Versaufbau hier nur eine kleine Rolle spielt.

Der Gleichlaut in den spanischen Romanzen beschränkt sich meist auf die Assonanz.

Schon Herder hatte den Vorschlag gemacht, in gewissen Fällen die Assonanzen der Spanier anzuwenden: allein weder hatte er selbst bei seinen Bearbeitungen spanischer Romanzen diese Reimart angewandt — selbst der „Cid“ erschien gänzlich reimlos — noch hatte sein Vorschlag Beifall gefunden. „Die Romantiker waren es auch hier wieder,“ sagt Koberstein[1]), „und namentlich die beiden Schlegel und Tieck, die zuerst Versuche anstellten, der in den Romanzen und im Drama der Spanier üblichsten Bindeweise der Zeilen in Deutschland Eingang zu verschaffen. Es gelang ihnen damit; bald fand, in ihrer Schule wenigstens, die Assonanz, die einsilbige wie die zweisilbige, so grossen Beifall, dass sich die Dichter ihrer nicht nur häufig in Romanzen und anderen kleineren Erfindungen bedienten, sondern sie auch stellenweise im Drama anwandten, und dass es nach A. W. Schlegels Vorgang herkömmlich ward, in Übersetzungen aus dem Spanischen da überall assonierende Verse zu verwenden, wo sie die Originale hatten.“

Von allen spanischen Versformen wurden die spanischen Romanzenverse innerhalb der romantischen Schule am meisten gebraucht und namentlich ihr Reim, die Assonanz, wenn auch ohne genaue Untersuchung der phonetisch zulässigen Klänge, mit grossem Eifer praktisch angewandt und zum Thema weitläufiger Erörterungen gemacht.

Es richtet z. B. A. W. Schlegel schon in seinen 1794[2]) verfassten „Betrachtungen über Metrik (An Friedrich Schlegel)“ seine Aufmerksamkeit in einer Weise auf die Sinneseindrücke der Vokale, dass man wohl mit Recht daraus schliessen kann, die spanische Assonanz, der Vokalreim, werde ihm dabei vorgeschwebt haben. Er stellt sogar eine sogenannte „Vokal-Farbentonleiter“

---

[1]) Grundriss, S. 1141.

[2]) Vgl. Briefe Friedrichs an A. W., S. 160, Anm. 1.



auf, wo A als rot, O purpurn, I himmelblau, Ü violett, U dunkelblau erscheint, und er betont nachdrücklichst den musikalisch malerischen Charakter der Vokale[1]).

Weit ausführlicher noch untersucht A. F. Bernhardi Wesen und Wirkung der Selbstlauter. Wenn er schon im Beginn seines umfänglichen Werkes „Die Sprachlehre" die Entstehung von Wörtern wie Licht, Luft, Blitz nach Analogie der Gefühlserschütterung erklärt[2]), so kommt er auch späterhin bei der Untersuchung der Vokale auf sein Erklärungsprinzip zurück. So drückt nach Bernhardi U die Ruhe oder langsame Empfindung aus, eine Empfindung, welche sich aus dem Innern der Brust mit Mühe losmacht und fortschreitet. I stellt die rauhe, heftige Empfindung dar, die aus dem Innern der Brust sich schnell einen Weg nach aussen sucht[3]). Der „reinste und eigentlichste Vokal" ist ihm aber A, „denn," sagt er, „bei seiner Produktion hört fast alle Tätigkeit der Sprachorgane auf, nur die Zunge macht eine kleine, fast unmerkliche Bewegung, und daher kann man diesen Vokal in der Reihe als den ansehen, welcher die Zungenbuchstaben, welche im Konsonantensystem wieder die Vokale spiegeln, darstellet." In O sodann will er eine Empfindung ausgedrückt sehen, welche allemal mit einem gewissen Grad der Langsamkeit verwandt ist und in E eine solche, welche sich an schnelle Folge und Heftigkeit am unmittelbarsten anschliesst[4]).

---

[1]) Böcking, Bd. VII, S. 175; vgl. auch Ehrenfeld, S. 57.

[2]) Bd. I, S. 76 ff.

[3]) Bd. II, S. 261 ff. (vgl. Grimm, Wörterbuch I, 1).

[4]) Diese seine Ausführungen wendet nun Bernhardi, wie unten des weitern gezeigt werden soll, sogleich auch auf die Assonanz an, und in Friedrich Schlegels „Alarcos" sieht er seine Ideen von der Bedeutung der Vokalklänge aufs Beste praktisch angewandt im „Drama" wieder. Dass Friedrich Schlegel die assonierenden Verse häufig durchweg gebraucht, ohne sie, wie es die klassische Form tut, durch einen scheinbar dazwischen gesetzten reimlosen Vers zu trennen, wird bedeutsam hervorgehoben. Dass der Dichter aber meist anstatt der vierfüssigen Trochäen den fünffüssigen Jambus und selbst den Trimeter benutzt, und also wohl daran tat, die Assonanzen meist fortlaufend anzuwenden, da sonst bei diesen langen Versmassen die Assonanzwirkungen verloren gegangen wären, wird freilich von Bernhardi schonend verschwiegen. Der „Alarcos" nimmt sich wie eine Illustration zu den Bernhardi'schen Assonanz-Theorien aus, aber der eigentliche spanische Romanzenvers spielt in ihm keine Rolle.

Nach einigen fernerhin auseinandergesetzten Ideen und Einschränkungen will er folgendes über die Bedeutung der Vokale im allgemeinen festsetzen:

„U stellt alle diejenigen Empfindungen und Anschauungen dar, deren Charakter Langsamkeit und Unannehmlichkeit ist. Es drückt daher Grausen, Furcht, Dumpfheit aus, wie die eben genannten Wörter dies beweisen. A dagegen ist zuvörderst der Vokal, auf dem die natürliche Stimme ruht, und er drückt die Empfindung ohne Leidenschaft, im regelmässigen Gange fortschreitend aus. Der Charakter dieser Art der Empfindungen ist Klarheit, Wahrheit, Schall und Hall, wozu die eben gegebenen Wörter Beispiele sind, denen man noch folgende: Glanz, Wasser, Glas, flach, platt und andere hinzufügen kann [1]). Das I drückt alle heftigen und rasch fortschreitenden Empfindungen aus, als: spitz, springen, Stich, Licht, Schimmer, Fisch, Schiff. Das O, als wenig entfernt von dem U, hat von ihm die Darstellung einer langsamen Empfindung behalten, durch seine Nähe zum A aber erhält es den Charakter der Klarheit, es stellt dar, Grausen zur Klarheit erhoben, mit einem Worte: Grösse, und was von diesem wieder unzertrennlich ist, harmonische Fülle. So erkläre man: voll, Lob, Stolz, Ton, Glocke, Gott, hohl, Donner und andere [2]). Das E endlich hält das Mittel zwischen der Klarheit des A und der Schnelle des I und drückt daher Kleinheit, Gleichgültigkeit und Verworrenheit aus, durch Schnelligkeit verdunkelte Klarheit“ [3]). Hierauf entwickelt Bernhardi seine Vokalreihe und hebt hervor, dass jeder einzelne Vokal wieder einzelne und ganze

---

[1]) Als ein Beispiel dieser Art sei angeführt: Uhland: „Bidassoabrücke“, 3. Str., 4. Vers: „Kn*a*ll auf Kn*a*ll den T*a*g entl*a*ng.“ So vgl. auch Tiecks Verse aus dem Gedichte „Im Walde“: „W*a*ldges*a*ng, | Hörnerkl*a*ng, | Hörnerkl*a*ng und W*a*ldges*a*ng | Tönt d*a*s J*a*gdrevier entl*a*ng.“

[2]) Einigermassen diesen Charakter haben A. W. Schlegels Verse aus dem „Pygmalion“ (Str. 19): „Auf des D*o*nnerg*o*ttes heitre Brauen | Wallt der L*o*cken h*o*her Schwung zurück.“ — Ganz auf diesen Ton der stolzen „harmonischen Fülle“ gestimmt ist der Anfang der Romanze „Das Schloss am Meer“ von Uhland. Inhalt und musikalischer Schmuck stimmen hier in seltener Weise überein: „Hast du das Schl*o*ss gesehen, | Das h*o*he Schl*o*ss am Meer? | G*o*lden und r*o*sig wehen | Die W*o*lken drüber her.“ Dann haben auch die 6., 7. und 8. Strophe in ihren 12 Versen nicht weniger denn 10 O-Laute.

[3]) Bd. II, S. 265.

Klassen von Empfindungen ausdrücke. „Wenn dem so ist, und durch die Poesie bestimmte Empfindungen ausgedrückt werden," fährt er fort, „so folgt, dass die Stimmung eines einzelnen Vokals durch die einzelnen Reihen gehen und die daselbst vorkommenden Vokale sich assimilieren könne." Auf diese Weise zeigt sich ihm die Möglichkeit, durch die einzelnen Vokale die Rede in Musik zu verwandeln [1]).

Diese Idee, durch Vokale Musik hervorzubringen, findet er in der Assonanz praktisch wieder, und er hebt hervor, wie dadurch, dass die Assonanz jederzeit an das Ende des Verses gerückt wird, der Vokal am meisten heraustritt und der Zuhörer unvermerkt die Idee der Bedeutung des betreffenden Selbstlauters ins Ohr bekomme [2]).

Trotz seiner häufigen Bezugnahme auf den Alarcos, wo die fortlaufende Assonanz, wie bereits anmerkend mitgeteilt wurde, eine grosse Rolle spielt, hält jedoch Bernhardi nicht diese, sondern die unterbrochene Assonanz für die wirksamste, weil — wie er in seiner philosophierenden Weise sagt — die untergeordneten Vokale der nicht assonierenden Versenden „die Einheit der Stimmung durch den Gegensatz, welchen sie mit dem Hauptaccent machen, wieder hervortreten lassen" [3]).

Mannigfaltige Freiheiten und Abwechslungen heisst jedoch Bernhardi gut, schon um — wie Ehrenfeld bemerkt [4]) — „die neu eingeführten Masse seiner Freunde, die er bei jeder Gelegenheit zitiert, zu verteidigen."

So ausführlich wie Bernhardi hat sich sonst kein Romantiker über das Wesen der Assonanz geäussert; allein fast alle dichtenden Talente unserer Schule haben sich ihrer als einer metrischen Figur bedient und sie namentlich in Verbindung mit dem vierfüssigen Trochäus angewandt, d. h. also in spanischen Romanzenversen gedichtet.

---

[1]) Bd. II, S. 270, 271.

[2]) Bd. II, S. 272. — Ähnlich entwickelt später auch Caspar Poggel seine Lauttheorie (Grundzüge § 24, S. 45, 46).

[3]) Bd. II, S. 405.

[4]) Studien zur Theorie des Reims, S. 81.

A. W. Schlegel. Wie in den Romanzen, so ist auch im Drama der Spanier der 14-Silbner der gebräuchlichste Vers[1]), welcher im Deutschen durch den vierfüssigen Trochäus wiedergegeben zu werden pflegt. Überall wo im „Spanischen Theater" des Calderon nicht fremde, italienische Formen auftauchen, treffen wir demnach jenen üblichsten Vers an: in bloss assonierenden Gedichten, in umschliessend vollgereimten, in Decimen und Glossen. Vorwiegend bleibt auch hier der eigentliche spanische Romanzenvers, und so hatte A. W. Schlegel auch diesen vornehmlich in seinen Übertragungen des Calderon nachzubilden[2]), wobei sich wieder die oben bereits angeführten Unterschiede zwischen deutschen und spanischen Romanzenversen einstellten.

Was — das „Spanische Theater" ausgenommen — die sonstigen Übersetzungen A. W. Schlegels dieser Art betrifft, so sind sie an Zahl und Umfang recht bescheiden und zudem in einer Zeit entstanden, wo der Übersetzer sich die strenge Anlehnung an das Original noch nicht zum Gesetz gemacht hatte.

Die hier zu nennenden Romanzen wurden zuerst im Jahre 1792 im Göttinger Musenalmanach veröffentlicht[3]). Die erste („Erzürnte Liebe") und zweite („Die verlorene Unschuld") haben vierfüssige Trochäen ohne Assonanzreime, die dritte („Aus dem Gefängnis") allein hat eine durchgeführte (a-e-) Assonanz als Vollreim.

Zu originalen Gedichten hat A. W. Schlegel dann den assonierenden Romanzenvers verwendet in den Gedichten: „Fortunat" und „Das tierische Publikum" (aus der „Ehrenpforte"); beide tragen den Untertitel „Romanze".

Der „Fortunat" hat eine durch das ganze, in 36 vierzeilige Strophen eingeteilte Gedicht gehende männliche a-Assonanz in den geraden Versen. Bei den Strophen 10, 13 und 14 (diese letztere ist, da sie durch Fortunats Vorahnung des Glückes schon inhaltlich eine Steigerung ergab, vollständig gereimt: abab) schlägt die Assonanz in Vollreim um; es ist der Gruss Fortunats an den blühenden Rosenstrauch, der also ausgezeichnet erscheint. Auch

---

[1]) Vgl. oben, S. 54.

[2]) Spanisches Theater, herausgegeben von A. W. Schlegel. Berlin 1803.

[3]) Böcking, Bd. IV, S. 169 ff.

Strophe 16, in welcher Fortunat ein paar Worte an sein Pferd richtet, hat dann Vollreim in den geraden und eine (zufällige?) a-e-Assonanz in den ungeraden Versen. Zudem sind in der zweiten Strophe Vers 2 und in der 19. Strophe Vers 3 und 4 besonders bemerkenswert; dort heisst es: („Munter zu, mein gutes Pferdchen!) S*a*gt er, kl*a*tscht ihm s*a*nft den H*a*ls“; hier: „Und es tr*a*f ein Schl*a*g gew*a*ltig, | D*a*ss der schw*a*rze Deckel spr*a*ng“ — hier wie dort sind also die a-Klänge lautmalerisch sehr wirksam in den Vers eingestreut worden[1]). Die Strophen 21 bis 29 sind dann in allen Versen gereimt, wobei die geraden den Assonanzklang beibehalten, die ungeraden abwechselnde Vollreimklänge bringen. Ja, die Strophen 22, 23 und 24 haben sogar ganz genau denselben Reimklang auf -at. Hier sind die Höhepunkte von Claras Anklage, und wie ein mahnendes Echo auf den zuerst ausgesprochenen Namen „Fortunat“ (22) klingt in den folgenden Strophen (23 und 24) der Reimklang auf -at nach. Übrigens ist gerade diese Vollreimpartie mit feiner Berechnung ausgearbeitet und verfehlt auch ihre Wirkung nicht. Denn wenn dann mit der 30. Strophe plötzlich wieder die einfache a-Assonanz (erst*a*rrt, S*a*rg) eintritt, so hat das Ohr wirklich die Empfindung, dass eine geheimnisvolle, schöne Erscheinung plötzlich verschwunden sei, welche Empfindung mit dem Versinken der beiden Gestalten in wirksamster Parallele steht. Aber auch sonst ist die einsilbige a-Assonanz, obschon kurze und lange Vokale verwendet werden, hier mit feinem Nachdruck durchgeführt, so dass sie nirgends zu überhören ist.

Über dieses Gedicht schreibt Friedrich Schlegel an den Bruder[2]): „Der bunte Farbenton im Anfang des „Fortunat“ und der dunkle am Schluss ist durch die Mischung der Vokale sehr klar herausgearbeitet, besonders der erste. Mit dem Reim in der

---

[1]) Auf die reiche Alliteration der Eingangsstrophen sei wenigstens anmerkend hingewiesen: 1. Str.: „Tauig in des *M*ondscheins *M*antel | Liegt die stille *S*ommernacht, | Und ein *R*itter *r*eitet *s*ingend | *W*iesenplan und *W*ald entlang. 2. Str., Vers 3 und 4: *W*eisst du nicht, dass *w*achend Lila | An dem offnen Fenster *w*acht? Die dritte Strophe (Vers 1, 2 und 3) hat 5 Alliterationen auf „st“: *St*reitross, *st*eif und *st*arr, *St*achel, *St*irne).

[2]) Briefe Friedrichs an A. W. a. a. O.

Rede der Erscheinung, das macht gute Wirkung. Indessen glaube ich, gewöhnliche Endecasillabi würden dasselbe noch besser leisten." Bernhardi erwähnt den „Fortunat" als Beispiel, wie im Vollreim doch die Assonanz beibehalten wurde[1]).

Ganz regelmässig durchgeführt ist die Assonanz in dem Gedicht „Das tierische Publikum" (aus der „Ehrenpforte für Kotzebue"). Auch dieses Gedicht ist, wie die meisten seiner Art, in vierzeilige Strophen eingeteilt. Zweifellos ist die au-e-Assonanz mit Absicht gewählt worden; in dem Diphthong au liegt ein namentlich bei öfterer Wiederholung deutlich werdender höhnischer Klang[2]), welcher zu dem spöttischen Inhalt des Stückes trefflich passt und ihn musikalisch illustriert; auch haben wir es hier mit einer sehr deutlichen und auffälligen Assonanz zu tun, da — wie später einmal C. Freese[3]) bemerkt — die Diphthonge ai oder ei, äu oder eu und au „vermöge ihres kreischenden oder tiefen Tones so stark durchhallen, dass die Konsonanten wenig oder gar keinen Einfluss auf ihren Laut auszuüben vermögen."

Noch sei erwähnt, dass die so betitelten „Romanzen": „Die Erhörung" und „Leonardo da Vinci" wohl den spanischen vierfüssigen Trochäus, aber zugleich auch Vollreim aufweisen und zwar ohne dass eine Assonanz festgehalten wäre. Es reimen jeweilen Vers 2 und 4.

Einen weit grösseren Umfang haben die Dichtungen in spanischen Romanzenversen bei Friedrich Schlegel. Das „poetische Taschenbuch von 1806" brachte das ziemlich umfängliche „Heldengedicht Roland", welches auch die zweite Original-Ausgabe der Gedichte eröffnet. Der spanischen Romanzenpoesie hatte Herder den Inhalt seines „Cid" entnommen und auch die Romanzenform beibehalten;

---

[1]) Sprachlehre, Bd. II, S. 409.

[2]) Vgl. Uhlands „Romanze vom kleinen Däumling". (Gedichte. Kritische Ausg., Bd. I, S. 196):

1. „Kleiner Däumling, kleiner Däumling | Allwärts ist dein Ruhm posaunet;
Schon die Kindlein in der Wiege | Sieht man der Geschichte staunen.
2. Welches Auge muss nicht weinen, | Wie du liefst durch Waldes Grausen,
Als die Wölfe hungrig heulten | Und die Nachtorkane sausten!"

u. s. w.

[3]) Über deutsche Assonanzen, S. 28.

in ähnlicher Weise, aber in assonierenden Versen dichtete nun Friedrich Schlegel seinen „Roland“.

Eine Decime bildet gleichsam das Motto zu diesem Gedicht. Die Verse der nun folgenden fünfzehn Romanzen sind nicht strophisch gegliedert, sondern ununterbrochen aneinandergereiht; meist assonieren nur die geraden Verse.

Die erste Romanze hat vorwiegend a-e-Assonanz. Die Endungen ie in „Italien, Hispanien“ sind nicht als Ausnahmen zu betrachten, da der e-Laut den i-Laut im Ausklang an Gewicht bedeutend übertrifft[1]). Dagegen sind die Ausnahmen bei den Reimen „sagst du“ und „unbekannt ist“ deutlich. Von Vers 76 bis 88 reimen auch die ungeraden Verse auf a-e mit; dieser Partie reiht sich eine fünffüssige einsilbige a-Alliteration an. Unter den fortlaufenden Assonanzen steht ein freilich nicht zu begründender Vollreim (Vers 99, 101).

Die zweite Romanze hat fast ausnahmslos o-e-Assonanz; öfters stossen drei Assonanzen aufeinander, z. B. vernommen, Toben, Morden (Vers 72, 73, 74); eine Ausnahme im Assonanzklang macht „Mahoma“ (Vers 6). Bei den fortlaufend assonierenden Stellen (Vers 140—142; 152—154; 190—192) zeigt sich auch inhaltlich eine gewisse Steigerung; so mag wohl mit Recht angenommen werden, dass diese auch die Häufung der Assonanzen bewirkte. Der Gesang hat vier Vollreime und einen reichen Reim. Die dritte Romanze hat einsilbige i- (resp. ie-)Assonanz, dazu einen dreifachen Vollreim und zwei gewöhnliche Vollreime. — Die vierte Romanze verbindet u und o zu einer zweisilbigen Assonanz. Diese Assonanz hat einen düstern Klang. Sie wurde meist aus zusammengesetzten Wörtern oder aus zweien bestritten, z. B. kunstlos, wutvoll, Grund rot, Spur folgt. Sehr gezwungen er-

---

[1]) Übrigens wird i in dieser Verbindung durchaus konsonantisch aufgefasst; der zweite Laut (hier e) gilt als reine Assonanz. Dass Fr. Schlegel selbst diese Art von Assonanz als vollkommen auffasste, ersehen wir aus einer Mitteilung in einem bisher noch ungedruckten Brief Friedrichs an eine Freundin, wo er betont, dass Namen wie Sebastian, Cardenio u. s. w. nicht viersilbig, sondern nur dreisilbig zu verstehen sind.

So schreibt auch Tieck (konsonantisch) „Lilge“ (für Lilie — vergleiche „Oktavian“: Schriften, Bd. I, S. 277). Und Heine, A. W. Schlegels Schüler, druckt: Ottilje, Lilje.

scheint der Pleonasmus: Spruchwort. Im sechsten Vers folgen sich einmal die Assonanzen umgekehrt: Gott schuf, also o-u anstatt u-o; drei aufeinanderfolgende Assonanzen schliessen ab. — Einsilbige reine a-Assonanz hat die fünfte Romanze; sechsmal tritt — unbegründet — Vollreim auf und einmal reicher Reim. Ferner tritt ungefähr am Schluss des ersten Viertels viermal eine zweisilbige o-Assonanz (o-a, o-e) zwischen die fortlaufenden a-Assonanzen. Auch Freese weist auf diesen Ausnahmefall hin [1]) Die sechste Romanze hat fortlaufende ei-e-Assonanz, zweimal überspringenden Reim. — Die siebente sodann hat einsilbige u-Assonanz. Vollreim findet sich neunmal. Zu Gunsten der u-Assonanz finden wir ein paar Vokaländerungen, z. B. angeruckt, Stuck, Bluth. Bei Vers 90 und 138 fällt die erwartete Assonanz aus, worauf dann gleich zwei andere sich unmittelbar folgen. — Die achte Romanze bringt u-a-Assonanz. Hervorzuheben ist das seltsame Wort „Grundkraft“ und die Assonanz „Andalusia“, auch „Apulia“; am Schluss steht ein reicher Reim. — Die neunte hat i-e-Assonanzen; besonders erwähnt seien die assonierenden Wörter „Gallizien“ und „Reliquien“; dreimalige Assonanzenfolge ist nicht vermieden, auch Vollreim (zweimal) nicht. — Die zehnte Romanze soll wohl mit der doppelten o-e- und u-e-Assonanz doppelt wirksam sein, verfehlt aber gerade durch die Anwendung zweier Assonanzen in gekreuzter Stellung die Wirkung ganz, und eine durch den Inhalt zu begründende Erläuterung dieser Kreuzungs-Assonanz lässt sich nicht beibringen. Reimstellung: o-e, u-e, o-e, u-e u. s. w. Einmal in der Mitte dieses Gesanges, wie einmal gegen das Ende desselben wird die regelmässige Klangaufeinanderfolge durchbrochen; wir haben dort: o-e, u-e, u-e, o-e, o-e, u-e, hier: o-e, u-e, u-e, o-e, u-e u. s. w. „Beruhigt“ als u-i-Klang macht eine Ausnahme. Dazu kommen Wortformen wie „durstend“, „funde“. An vier Stellen erscheint Vollreim. Später bringen Rolands Abschiedsworte an sein Schwert, zur Unterscheidung von der Erzählung, a-e-Assonanzen in ununterbrochener Aufeinanderfolge (20 Verse). Diese Romanze auf o-e und u-e ist die längste des ganzen Gedichtes. — Die elfte Romanze hat in ihrem ersten Teil ununterbrochen e-e-Assonanz. Karols Klagerede knüpft mit einer e-e-

[1]) Über deutsche Assonanzen, S. 35.

Assonanz klanglich an die vorangehenden Verse an, bringt aber sonst durchweg unterbrochene a-e-Assonanz. Die Klage bricht sich in drei Teile, jeder Teil schliesst mit aufeinanderfolgenden a-e-Assonanzen. Der Abschluss der Romanze hat einen Vollreim auf a-e. — Die zwölfte Romanze hat au-e-Assonanz; einmal zeigt sich dreifacher Vollreim. — Die dreizehnte sodann bringt ununterbrochene o-e-Assonanz. Die Rede des Bischofs ist durch die i-e-Assonanz besonders gekennzeichnet. Zwei o-e-Assonanzen folgen sich unmittelbar nach dieser Rede, kurz vor Schluss des Stückes sogar drei. Der Gesang enthält einen Vollreim. — Die vierzehnte Romanze hat fortlaufende ü-e-Assonanz. Ein längeres, in vierzeilige Strophen gegliedertes Gedicht mit kurzen Versen unterbricht den Gesang der vierfüssigen Trochäen. In diesen Strophen haben wir neben Assonanzen auch Vollreime. — Die fünfzehnte Romanze hat i-e-Assonanz und einen Vollreim. Öfters folgen sich drei Assonanzen unmittelbar. Und mit vier solchen unmittelbar aufeinanderfolgenden Assonanzen schliesst dieser letzte Gesang ab.

Von einer künstlerisch wirksamen Assonanzverwendung kann bei diesem epischen Gedichte nicht gut die Rede sein. Ein willkürlicher Gebrauch der verschiedensten Klänge ist nicht zu leugnen und es scheint, dass schliesslich allein das Bestreben, die mannigfachsten Assonanzen vorzuführen, den Ausschlag gab; so sind auch die oft auftretenden Vollreime[1]) nicht aus der inneren Entfaltung des Stoffes zu erklären.

In spanischen Romanzenversen sind ferner folgende Gedichte Friedr. Schlegels abgefasst:

„Rückkehr zum Lichte". Das Gedicht hat einsilbige a-Assonanz in den geraden Versen; einmal reimt auch ein ungerader Vers (21) mit; am Schluss stehen an Stelle der Assonanz vier

---

[1]) Vollreime treffen wir an: I. Romanze, Verse: 99, 101. — II. Rom.: 74, 76|152, 154|190, 192|206, 208|210, 212. — III. Rom.: 4, 6, 8|12, 14|98, 100. — IV. Rom.: kein Vollreim (u-o-Assonanz!). — V. Rom.: 16, 18|96, 98|104, 106|112, 114|184, 186|254, 256. — VI. Rom.: 1, 3|14, 16|20, 22|50, 52. — VII. Rom.: 2, 4|36, 38|50, 52|62, 64|100, 102|124, 126|166, 168|182, 184|188, 190. — VIII. Rom.: kein Vollreim (u-a-Assonanz). — IX. Rom.: 36, 38|78, 80. — X. Rom.: (gekreuzte Assonanz) 254, 256|271, 273|276, 279!|285, 287. — XI. Rom.: 80, 81 (Schlussverse). — XII. Rom.: 14, 16, 18. — XIII. Rom.: 20, 22. — XIV. Rom.: kein Vollreim. — XV. Rom.: 34, 36.

Vollreime. Die a-Assonanz, der Bernhardi die Empfindungen der „Klarheit und Wahrheit“ zuschreibt, mag wohl zu dieser Verherrlichung des Lichtes passen. Die Verse sind fortlaufend aneinandergereiht, nicht strophisch gegliedert. — „Tändeleien“ ist gleich gebaut wie das eben genannte, hat aber keine Vollreime; die Assonanz hat durchgängig gut hörbare, lange a-Vokale. — „Der Schiffer“ hat unterbrochene u-e-Assonanz, wobei u ebenfalls stets lang ist. Das Gedicht wiederholt am Schluss die Eingangsverse 1234 in der Reihenfolge 1432. (Die Verse 1 und 3 assonieren o-e). „Trauer und melancholische Ruhe“ hatte A. W. Schlegel dem u-Laut zugeschrieben, und allerdings atmet denn auch Friedrichs „Schiffer“ eine fühlbare Ruhestimmung (welche wohl durch die dem Worte „Ruhe“ entnommenen Vokale lautlich dargestellt werden sollte). Allein das Gedicht erzählt vielmehr von einer „friedlichen“, „süss-träumerischen“, nicht von einer melancholischen Ruhe: und so scheint denn in der Tat ein Zwiespalt zwischen Inhalt und musikalischem Klang vorzuherrschen. Besser ist diese Assonanz wieder am Platz in dem Gedicht: „Ein Traum“; wir haben hier fortlaufende Verse mit u-e- (öfters auch u-i-) Assonanz. „Vom Leiden Christi“ zeigt unterbrochen o-e-Assonanz, Vollreim wurde nicht vermieden (Lohne, Krone).

Aus dem Cyklus „Abendröte“ sind hier anzuführen: Erster Teil, Einleitungsgedicht: die fortlaufenden Verse haben unterbrochene u-e-Assonanz; auch ein Vollreim (gewunden, gefunden) ist vorhanden. Da fast ausnahmslos die Silbe „un“ die Assonanz bildet, so bleibt letztere sehr rein und deutlich hörbar. (Eine gewisse, aber wohl zufällige Regelmässigkeit zeigen hier zum Teil auch die ungeraden Verse in den Vokalen der Endwörter: o-e, o-e, e-e, ei-e, ü-e, e-e, o, e-e, o).

Zweiter Teil, Einleitungsgedicht: fortlaufende Verse mit unterbrochener einsilbiger langer o-Assonanz; gegen Schluss vier Vollreime [1]).

„Zwei Nachtigallen“. Das Gedicht hat strophische Gliederung: vierzeilige Strophen mit der überhaupt wirkungsarmen

[1]) Auf diese Einleitungsgedichte zu den beiden „Teilen“ der „Abendröte“, sowie auf die Gedichte „Der Schiffer“ und „Tändeleien“ weist C. Freese der reinen „regelrechten“ Assonanz wegen mit Befriedigung hin, indem er schreibt: „Dass aber unser System in der Natur unserer Sprache begründet ist,

gekreuzten Assonanzreimstellung; nämlich 1. Strophe (1. Nachtigall): o-e, a-e, o-e, a-e. 2. Strophe (2. Nachtigall): a-e, o-e, a-e, o-e, u. s. w. durch 8 Strophen hindurch; die Schlusstrophe (Beide) hat sodann die besondere umarmende Stellung abba, d. h. o-e, a-e, a-e, o-e.

Unter den Gedichten „Stimmen der Liebe" ist das Gedicht „Der Verlassene" in fortlaufenden Romanzenversen mit unterbrochener o-e-Assonanz abgefasst. Weder Vollreim, noch aufeinanderprallende Assonanz ist vermieden. Ein refrainartiger, viermal wiederkehrender Vers („Weh, dass sie entflohen") hat nur drei Trochäen.

Zuletzt ist noch zu nennen: „Mahomets Flucht"; das Gedicht hat unterbrochene o-e-Assonanz; im Anfang wird einmal die Reimstellung oxoy durchbrochen und gesetzt: oxoyzo u. s. w. Assonanz und Vollreim verbinden die kleinen Gedichte 1 und 4 an Selinde, ersteres hat drei Reime, letzteres vier; einer von diesen ist nicht vollkommener Vollreim.

Vierfüssige Trochäen mit Vollreim ohne Assonanz haben: das Gedicht „Monolog" sowie Einleitung und Ausgang der „Fantasie". Beide (übrigens aufeinanderfolgende) Gedichte werden von einem reimlosen Vers eröffnet.

Unter Tiecks „Gedichten" sind folgende Dichtungen in spanischen Romanzenversen abgefasst: „Die Zeichen im Walde". — „Der Zornige". — „Begeisterung". — „Das Wasser". — „Die Rose". — „Die Lilie". — „Geistliche Musik".

Alle diese Gedichte sind in der Sammlung von 1841 zusammengestellt. Dazu gesellt sich die „Romanze vom kleinen Däumchen".

Die berühmteste und berüchtigste dieser Tieck'schen Romanzen im spanischen Metrum ist die Dichtung „Die Zeichen im Walde". Die Romanzenverse sind hier zu vierzeiligen Strophen zusammengestellt; die durch die geraden Verse fortlaufende Assonanz

---

also auch unwillkürlich sich darbietet oder von den Dichtern geahnt ist, möchten wir aus etlichen Gedichten, namentlich Friedrich Schlegels, folgern, in denen teils lauter regelrechte Assonanzen, teils dem grösseren Teile nach solche gewählt sind, und wo es zu auffallend ist, als dass man es dem blossen Zufall beimessen könnte."



ist u-e; diese bleibt sich durch das 114 Strophen umfassende Gedicht gleich und erscheint also nicht weniger als 228 mal; dazu tritt sie vorwiegend in der Verbindung „un“ auf, bleibt sich also im Klangcharakter ziemlich gleich und ist deshalb meist sehr wirksam. Freilich mussten auch oft archäisierende Wörter, sowie auch allerhand Wortverstümmelungen reimen helfen (z. B. begunnte, zurucke, gulden, blumend (für Blumen treibend), erhube, erschluge, verrucke, drucke, bedunke u. s. w.); dafür ist, wie gesagt, die u-e-Assonanz festgehalten. Dem u-Vokal hatten schon die theoretisierenden Romantiker „Trauer und melancholische Ruhe“, „Furcht und Grausen“ zugeschrieben. Trauer, Furcht und Grausen soll auch die Tieck'sche Ballade wecken. Bernhardi zitiert aus ihr zwei Strophen (ohne den Autor oder das Gedicht zu nennen) und bemerkt dazu[1]: „Der vorstehende Vers ist aus einer Romanze gewählt, welche das tiefste Grausen erregt, und daher ist die Assonanz in U für die Darstellung der darin enthaltenen Erzählung sehr malend.“ Einen „schönen Kontrast gegen die Assonanz“ findet er dann im „momentanen Eintritt einer untergeordneten aber verwandten Assonanz“, also in einem Vers wie:

„Und es öffnet sich die Thüre
Und sie treten in die Stube,
Und der Alte fällt zurücke
Sich entsetzend aus dem Stuhle“

wobei er in Bezug auf die Worte „Thüre“ und „zurücke“ von einem „Ausbeugen in einen halben Ton“ spricht. Solche formale Sonderbarkeiten bestimmten diesen optimistischen Interpreten, die Ballade — über die wir heute freilich anders denken[2]) — ein „vollendetes Meisterstück“, ein „nie genug zu bewunderndes Kunststück“ zu nennen. Auch Friedr. Schlegel zählte sie „zu den göttlichsten und vollendetsten Werken“ Tiecks, während sich Karoline über das „Schauerstück vom alten Wulfen“ lustig machte.

Noch ist in formeller Beziehung hervorzuheben, dass die u-e-Assonanz häufig mit Vollreim verbunden ist; nämlich in den Strophen: 8, 10, 13, 15, 17, 24, 25, 32, 42, 49—52, 61, 64, 76, 77, 82, 95, 96, 105, 110, 112. Bei den Strophen 49—52 ist

[1]) Sprachlehre. Bd. II, S. 408.

[2]) Vgl. Brandes: Hauptströmungen d. Lit. d. XIX. Jahrh., Bd. II, S. 113.

auch inhaltlich eine Steigerung wahrzunehmen; für die Verwendung der übrigen Vollreime dürfte es schwer sein, einen zureichenden Grund zu finden.

Die Unverkennbarkeit der Absicht, mit welcher Tieck in dieser Romanze den U-Laut anwandte, führt uns darauf, auch in dem Gedicht „Der Zornige" ein Bestreben nach musikalischer Wirkung in den verwendeten Vokalreimen zu suchen. Die zu vierzeiligen Strophen zusammengerückten Verse zeigen hier (unterbrochene) eu-e-Assonanz. Und allerdings scheint diese eu-e-Assonanz dem Inhalt des Gedichtes, welches gleichsam der Monolog eines Kampflustigen ist, glücklich zu entsprechen. Unregelmässigkeiten sind auch hier vorhanden; eu- und ei-Diphtonge reimen öfters aufeinander. Auch beginnt die Romanze mit Vollreim (Strophe 1 und 2); er wiederholt sich in Strophe 10, 11 und 14 und schliesst das Gedicht ab.

In Strophen gegliedert sind auch die „Romanzen vom kleinen Däumchen" unter den „Scherzenden Gedichten". Hier kann von einer malerischen Wirkung der Assonanz nicht die Rede sein. Die u-Assonanz des 1. und 2. Teils erscheint im Gegenteil mit dem niedlichen Inhalt der Verse im Widerspruch. (Strophe 2, 3 und 12 des ersten und Strophe 3 des zweiten Teils haben Vollreim.) Der dritte Teil hat a-e-Assonanz.

Die übrigen Gedichte in Romanzenversen haben keine strophische Gliederung. Die Stücke „Begeisterung", „Das Wasser", „Die Rose", „Die Lilie" sind dem „Oktavian" entnommen [1]). Die Assonanzen sind bei:

„Begeisterung": a-e, meist in der Verbindung „an".
„Das Wasser": a-e (Ausnahme: „Antlitz).
„Die Rose": o-e (Ausnahme: „Wohllaut", „Wollust").
„Die Lilie": i-e (Ausnahme: „Erinn'rung").

Bei diesen drei zuletztgenannten Gedichten wurde das Wort des besungenen Symbols selbst entscheidend für die verwendete Assonanz; der Dichter mochte schon im Wortlaut des geschilderten Gegenstandes eine lautliche Malerei annehmen, und somit

---

[1]) „Begeisterung": Worte der Romanze in Oktavian. Schriften I, S. 136 bis 138 unten. „Das Wasser": Gesang der Lealia, I, S. 334. „Die Rose": Gesang der Roxane, I, S. 273. „Die Lilie": Gesang der Lealia, I, S. 277,

denselben Klang auch für die Ausführung seiner Schilderungen benützen. Im Sinne der Bernhardi'schen Vokallehre hat Tieck hier auch das Rechte getroffen.

„Geistliche Musik" hat a-e-Assonanz.

Alle diese Gedichte haben öfters mitassonierenden Vollreim: „Begeisterung" in den Versen: 10, 12|16, 18|28, 30, 32|38, 40|42, 44|46, 48|50, 52|60, 62. „Das Wasser" in den Versen: 30, 32. „Die Rose": 46, 48, 50, 52 (inhaltliche Steigerung), 70, 72. „Die Lilie": 40, 42|48, 50. „Geistliche Musik": 2, 4/8, 10.

Einen weit grösseren Umfang als in der engeren Lyrik hat bei Tieck die Verwendung der spanischen Romanzenverse im Drama genommen. Denn „ausser der Lyrik bot auch die dramatische Dichtung in der Gestaltung, die sie in der romantischen Schule erhielt, ein weites Feld zur Einführung und Anwendung der mannigfaltigsten metrischen Formen, wobei vornehmlich Calderon als Vorbild diente" [1]). Tieck machte selbst den Anfang mit der „Genoveva"; allein die spanischen Versmasse, sowie auch der Romanzenvers spielen hier noch keine Rolle. Aber auch im „Alarcos", der doch namentlich von Assonanzkünsteleien strotzt, ist der spanische Romanzenvers, der zugleich der Hauptvers des spanischen Dramas ist, nicht anzutreffen.

Erst in Tiecks „Kaiser Octavianus" sind dann die spezifisch spanischen Versmasse — wie sie auch aus A. W. Schlegels Calderon-Übersetzungen zu erlernen waren — und vor allem die spanischen Romanzenverse mit dem Assonanzreim in grossem Stil und zum erstenmal im deutschen Drama zur Verwendung gelangt. „Man hatte damals," berichtet Tieck selbst [2]), „zuerst die Assonanz versucht. Der seltsame Zauber dieses Klanges gefiel meinem Ohr so sehr, dass ich im Oktavian ihn in allen Lauten sprechen liess." So ist denn auch wirklich kein Versmass im Oktavian so fleissig verwendet worden, wie die assonierenden spanischen Romanzenverse [3]).

---

[1]) Koberstein, Grundriss, Bd. III, S. 2419, Anm. o.

[2]) Schriften, Bd. I, S. XXXIX.

[3]) Des näheren bezeichnet und hervorgehoben wurden dieselben im Excurs: II, 2, Analyse des „Oktavian".



Ganz ausser Betracht fällt in Bezug auf den spanischen Romanzenvers Novalis' Dichtung. Der Grund ist wohl darin zu suchen, dass Novalis aus dem Leben schied, ehe das spanische Versmass im romantischen Kreis in bedeutenden Werken zu Tage getreten war. Denn A. W. Schlegels „Spanisches Theater" erschien erst 1803; Tiecks Oktavian erst 1804, während Novalis' Tod schon im März 1801 erfolgte.

Dagegen treffen wir die spanischen Romanzenverse wieder bei Uhland an.

Die hier zu nennenden, zum grössten Teil schon in den ersten Auflagen zusammengestellten Gedichte sind:

„Der Sieger". — „Der nächtliche Ritter". — „Der kastilische Ritter". — „Sankt Georgs Ritter". — „Romanzen vom kleinen Däumling". — „Romanze vom Recensenten". — „Liebesklagen".

Die vier zuerst genannten Stücke weisen schon durch den Titel auf einen Inhalt hin, wie ihn auch die echte spanische Romanze mit Vorliebe behandelte; so ist die Wahl dieser metrischen Form leicht zu rechtfertigen. Unter diesen Gedichten hat allein „Der Sieger" keine strophische Gliederung erfahren. Die geraden Verse dieses Gedichtes haben keine vierte Senkung, die ungeraden assonieren ganz regelmässig auf o-e. Die Verwendung der o-Assonanz scheint ganz nach Bernhardis Ausführungen getroffen zu sein.

„Der nächtliche Ritter" hat denselben rhythmischen Bau, ist aber in vierzeilige Strophen gegliedert und hat a-e-Assonanz.

Die einzelnen Teile des „Kastilischen Ritters" variieren in der Assonanz; so hat No. 1 in seinen beiden Strophen o-e-Assonanz, wobei übrigens der o-Laut auch in den 4. Vers der 1. und in die Verse 2 und 4 der 2. Strophe eingestreut wurde. No. 2 hat 4 Strophen mit a-e-, No. 3 hat 2 Strophen mit o-e-, No. 4 besteht aus 3 Strophen mit i-e-Assonanz und No. 5 endlich verbindet in seinen beiden Strophen a-e-Assonanz mit Vollreim.

„Sankt Georgs Ritter" zeigt in No. 1 und 2 einsilbige a-Assonanz. Die „Romanze vom kleinen Däumling hat au-e-Assonanz; auch hier ist[1]) die Wahl der spöttisch-höhnisch klingenden au-

[1]) Vgl. „Das tierische Publikum" von A. W. Schlegel, oben S. 62.

Lautes auf den ironischen Inhalt des Stückes zurückzuführen. „Die Romanze vom Recensenten“ verbindet wieder Assonanz mit Vollreim, d. h. die sich gleichbleibende o-Assonanz bringt für jeweilen zwei Verse auch Vollreim. Ob die feierlich klingende o-Assonanz hier ironisch wirken soll, lassen wir dahingestellt. Denselben Fall, d. h. die Verbindung von Assonanz mit Vollreim finden wir in den beiden Nummern der „Liebesklagen“ wieder; die einsilbige a-Assonanz vermittelt auch den Vollreim der einzelnen Strophen.

Bei Uhland kommt der spanische Romanzenvers nur mit sogenannter unterbrochener Assonanz, d. h. in der regelrechten klassischen Form vor. Das Gedicht „Der Sieger“ ausgenommen, sind die Verse stets strophisch gegliedert; dagegen ist die erste Strophe in No. 2 des „Kastilischen Ritters“ nicht abgeschlossen und nur durch ein Komma von der folgenden getrennt.

In Uhlands Gedichten sind aber sowohl die einsilbigen als auch die zweisilbigen Assonanzen, wenn auch nicht immer von gleicher Länge, so doch stets ziemlich rein. Variationen wie wir sie bei Tieck gefunden, kommen bei Uhland nicht vor; zudem hat er assonantisch mitreimende Wörter am Schluss der ungeraden Verse vermieden. Auch hier bewährt sich also in manchen Punkten Uhlands metrische Genauigkeit.

Nicht so rein sind die Assonanzen in den spanischen Romanzenversen der Gedichte „aus älteren Auflagen, Einzeldrucken u. s. w.“ [1]). Es ist nämlich noch auf folgende Stücke hinzuweisen:

„Sankt Ildefons“ (Aus dem „König Wamba“ des Lope de Vega). Die Verse sind strophisch gegliedert; wir haben vorwiegend e-e-Assonanz in den geraden Versen; zur Assonanz wurden auch verwendet die Worte: Toledo, Klerus, Eugenius, Bartholomäus, Mathäus, Herrin, confitemur, Demut.

„Casilde“ (span. Legende), strophisch gegliedert. Einsilbige, vorwiegend lange o-Assonanz: einmal Vollreim: Brod, Tod.

„Der Rudersklave“ (Aus dem Spanischen): 1. Fortlaufende Verse mit a-e-Assonanz; es assoniert auch: Marbella. 2. Fortlaufende Verse mit o-e, dann auch a-e-Assonanz.

---

[1]) Kritische Ausgabe, Stuttgart 1898, Bd. I, S. 371 ff.

„Karl der Grosse", aus dem „Bernardo del Carpio" des Lope de Vega: fortlaufende Verse, einsilbige a-Alliteration, 1 Vollreim.

„Beltran", aus dem „Bernardo del Carpio" des Lope de Vega: fortlaufende Verse, Assonanz auf a-e. Eine Unregelmässigkeit ist es, wenn Vers 16 und 17 miteinander assonieren und dann auf Vers 17 Vers 19 u. s. w. assoniert, sodass von nun an die Assonanz auf die ungeraden Verse fällt. Unter den „Jugendgedichten" vor 1810 [1]) sind keine spanischen Romanzenverse zu finden.

Von Eichendorffs Gedichten sind hier zu nennen: „Das Zaubernetz" (zu Anfang des Buches „Frühling und Liebe"), „Kaiser Albrechts Tod", „Die Zauberin im Walde" (zu Anfang des Buches „Romanzen"). Alle drei Gedichte sind strophisch gegliedert, aber unregelmässig gereimt.

„Das Zaubernetz" zeigt fortlaufende zweisilbige a-e-Assonanz durch zehn Strophen; in der vorletzten Strophe tritt einmal Vollreim auf, ferner finden wir die unreine a-i-Assonanz „wahrhaftig".

Die beiden andern Stücke sind Jugendgedichte und in ihrer Form willkürlicher.

„Kaiser Albrechts Tod" hat gekreuzten Assonanzreim, nämlich: a-e, a, a-e, a, allein hier kann trotz der gekreuzten Assonanz von einer Aufhebung der klanglichen Wirkung nicht die Rede sein, weil der Hauptvokal der zweisilbigen Assonanz mit dem der einsilbigen stets übereinstimmt; in der 9. Strophe finden wir Vollreim bei der zweisilbigen, in der 14. Strophe bei der einsilbigen Assonanz.

Die Strophen der „Zauberin im Walde" sind durchaus ohne Reimsymmetrie. Vorwiegend sind Assonanzen oder Vollreime in den geraden Versen; die ungeraden sind zwar vorwiegend reimfrei, doch sind auch sie hier und dort willkürlich bald mit Vollreimen, bald mit Assonanzen versehen.

Eichendorff hat auch Romanzen aus dem Spanischen (VII. Buch seiner Gedichte) übertragen, bei denen er sich hauptsächlich der Assonanz bediente. Darunter sind Gedichte mit vorwiegend fortlaufender Assonanz („Don Garcia"); mit gekreuzter zwei- und einsilbiger („Lied des Gefangenen") und regelmässig unterbrochener

[1]) Kritische Ausgabe, Bd. II, S. 209 ff.

Assonanz („Weh Vallencia"). Bei zwei Gedichten („Blanka" und „Die Jungfrau und der Ritter") sind die Romanzenverse äusserlich zu achtversigen Strophen zusammengestellt worden.

Zu den Stücken, welche unter dem Einfluss der spanischen Romanzenverse stehen, gehört zweifellos auch das Gedicht „Blonder Ritter", und es muss, obschon voll gereimt (Ausnahme macht nur der unreine Reim: „dunkel, funkeln"), hier noch erwähnt werden. Des Gedicht gemahnt uns ganz an die Uhland'sche „Romanze vom Recensenten"; wie diese vergleicht es den Kritiker ironisch mit einem tapfern Ritter und verwendet, um auch durch die Form ironisch zu wirken, die spanischen Romanzenverse, welche ja meist von edlen Rittern erzählen. Die Vergleiche der Brille mit einem Visier, der Feder mit einem Schwert werden ebenfalls in beiden Gedichten verwendet.

Von den „Gedichten aus dem Nachlass" [1]) sind anzuführen:

„Minnelied" (b. Meisner, S. 13): fortlaufende Verse, ei-e-Assonanz; 2 Vollreime.

„Romanze" (S. 27): fortlaufende Verse, a-e-Assonanz; Vers 4, 5, 6, 7, 8 assonieren alle nacheinander; 1 reicher Reim.

„Romanze", andere Bearbeitung (S. 28); a-e-Assonanz; Vers 3 und 4 haben Vollreim; Vers 16 assoniert unregelmässig mit dem Wort „Abgrund".

„Romanze" (S. 44): das Gedicht ist eine ältere Fassung der Romanze „Die Zauberin im Walde" [2]); es hat vierversige Strophen und ist ganz unregelmässig gereimt. Vorwiegend ist die Stellung x a y a, wo a Vollreim; aber die Strophen variieren mit Vollreim und Assonanzen, wobei die Reimstellung a b a b als Grundlage dient.

Unvollständige spanische Romanzenverse hat das sogenannte „Assonanzenlied (S. 31); die 2. und 4. Verse bestehen aus nur zwei Trochäen; die Assonanz ist gekreuzt: o-e, u-e, o-e, u-e.

In kürzester Zeit hatten sich die spanischen assonierenden Romanzenverse in der romantischen Schule eingebürgert und daselbst bald eine masslos häufige Verwendung gefunden. Allein

[1]) Herausgegeben von Meisner.

[2]) Vgl. oben S. 73.



mit dem Umfang dieser Verwendung steht der poetische Wert vieler hier in Betracht fallender Erzeugnisse in keinem Verhältnis. Die theoretischen Untersuchungen der Assonanzreime sowohl wie die praktische Verwendung dieser Assonanzverse haben zweifellos ihre Verdienste und manche schöne lyrische Gabe wäre vielleicht nur auf die Liebe zu der neueingeführten metrischen Form zurückzuführen; aber eine tiefere, andauernde Wirkung der romantischen Bestrebungen hat gerade hier nur in geringem Masse stattgehabt. Dass wohl nicht zuletzt die unreine — und deshalb nicht stets wirksame — Handhabung der Assonanzen daran Schuld trug, lässt sich nicht bezweifeln [1]). Die moderne deutsche Lyrik hat diese in Assonanzen reimende Form ganz fallen lassen.

II. Spanische Strophen.

Wie die meisten italienischen Strophengebäude, so sind auch die spanischen erst von den Romantikern mit Erfolg in die deutsche Dichtung eingeführt worden.

Unter den spanischen Strophenarten ist die Decime — welche auch in den Glossen wieder zu finden ist — zweifellos die wichtigste und am meisten gebrauchte Form.

Die Decime.

Bei Behandlung der „Hauptstrophen der Spanier“ bemerkt A. F. Bernhardi, dass, so wie die Italiener ihren Versen den Jambus, die Spanier, sofern sie nicht italienische Silbenmasse nachahmen, den ihrigen den Trochäus zum Grunde gelegt haben. Als hauptsächlichste Reimverknüpfung (im Drama) findet er bei diesem Versmasse: abba und konstatiert, dass in der Decime diese Reimstellung zweimal enthalten ist: abba | ac | cddc. Allerdings ist dies die weitaus am meisten vorkommende Reimverknüpfung dieser Strophenform, die sowohl in der Lyrik als auch im Drama der Spanier eine grosse Rolle spielt. So konstatiert denn schon Bernhardi: „Die Decime ist auch ein dramatisches Silbenmass, so wie die Romanze. Diese wird gebraucht, die vorkommenden Erzählungen im Drama darzustellen, jene bei steigender Leidenschaft,

---

[1]) Vgl. C. Freese, „Über deutsche Assonanzen“. Etwas über die Verwendung reiner und unreiner Vokalreime finden wir auch in einem Briefe A. W. Schlegels. Vgl. Briefe an Ludwig Tieck. Ausgewählt und herausgeg. von Karl Holtei, Bd. III, S. 275.



wo sie den Fluss und Sturm derselben gut ausdrückt. Man bemerke,“ so fährt er fort, „hier die bewunderungswürdige Einheit im Silbenmasse des Drama, der trochäische vierfüssige Vers ist durchaus herrschend, in der Romanze erhält er nur durch die Assonanz eine andere Richtung, in der Decime aber liegt er zweimal ganz deutlich, so dass also das Ohr jederzeit den dramatischen Grundrhythmus durchhört“ [1]).

Als einen Vorläufer der romantischen Decimendichtung in Deutschland bezeichnet Koberstein[2]) G. A. Bürger, indem er wahrnimmt, dass dessen „Hohes Lied von der Einzigen“ (wahrscheinlich aus dem Jahre 1785 stammend) in einer Art von Decimen verfasst ist, „die aber in der Reimstellung von denen der jüngeren Dichter abweichen“. Bürgers zehnversige, vierfüssig-trochäische Strophe hat die Reimstellung a b a a b c d d c d, wobei die b- und d-Reime männlich sind.

A. W. Schlegels Decimendichtung — die Glossen ausgenommen — läuft auf eine einzige, allerdings ziemlich umfängliche Übersetzung aus dem Spanischen des Montemayor hinaus. Sie erschien zuerst in den „Blumensträussen“ [3]). Die Decimen haben hier bald die Reihenfolge: a b b a b c d d c d, bald a b a b a c d d c d (weibliche und auch männliche Reime). Vier- und achtversige Strophen trennen hier und dort die regelrechten Decimen, wobei sich übrigens die Reime der vierzeiligen Strophen in den unmittelbar darauffolgenden achtzeiligen wiederholen.

Originale Decimen-Dichtungen — wieder die Glossen ausgenommen — sucht man bei A. W. Schlegel vergeblich.

Dagegen hat Friedrich Schlegel einige selbständige Decimen verfasst.

Eine solche mit lauter weiblichen Reimen (Reimstellung: a b b a a c d d c c) steht, gleichsam als Motto am Eingang des Heldengedichtes „Roland“. Decimen leiten auch den Gedichtcyklus „Bekenntnisse“ [4]) ein. So sprechen „der Heitere“ und „der Glühende“

[1]) Sprachlehre, Bd. II, S. 435.
[2]) Grundriss, Bd. II, S. 1161, Anm. n.
[3]) Wieder abgedruckt bei Böcking, Bd. IV, S. 173.
[4]) In den „Stimmen der Liebe“.

drei Decimen, der „Besonnene“ spricht zwei und der „Unbefriedigte“ eine; bei den ersten drei Gedichten haben die Schlussverse der Decimen jeweilen eine refrainartige Fassung mit gleichem Reimwort erhalten. Auch finden wir hin und wieder männliche Reime. Die Reimstellung dieser Decimen ist a b a b a c d c d c. Sie erschienen zuerst im „poetischen Taschenbuch von Fr. Schlegel“ aus dem Jahre 1806. Anstatt der obengenannten Überschrift stand dort „Wettgesang“ und die einzelnen Gedichte waren den Namen Julius, Raphael, Antonio und Marcello zugeteilt.

Die andern Decimen Fr. Schlegels sind ebenfalls unter den Glossen zu suchen.

Tiecks „Gedichte“ enthalten — die Glossen immer ausgenommen — zwei Stücke in Decimen. Diese sind „Die Liebende“ (mit männlichem Reim an verschiedenen Stellen), aus 5 Strophen bestehend, und die einzelne Decime „Gruss“. Alle diese Strophen zeigen die beliebteste Reimstellung a b b a a c c d d c.

Die „Genoveva“ weist noch keine Decimen auf, desto häufiger treffen wir solche im „Oktavianus“, freilich erst in dessen zweitem Teil [1]).

So zählen wir hier im ganzen 36 Decimenstrophen. Sie haben alle die Reimfolge a b b a a c c d d c; dagegen treten häufig männliche Reime auf.

Auf den Einfluss des romantischen Schauspiels der Spanier, unter welchem Tiecks Dichtung steht, wurde schon an anderem Orte nachdrücklich hingewiesen.

Novalis hat keine Decimen verfasst.

Bei Uhland sind sie nur in Glossen wiederzufinden. Dagegen hat Eichendorff wieder einige selbständige Decimengedichte aufzuweisen. Diese sind:

„Dichterfrühling“ (im II. Buch der Gedichte: „Sängerleben“).

„Nachtfeier“ (im III. Buch: „Zeitlieder“).

„Nachtzauber“ und „Morgenritt“ (im IV. Buch: „Frühling und Liebe“).

---

1) Vgl. Excurs: II, 1, Analyse des „Oktavian“.

Die gewöhnliche Reimstellung der Decimen abbaaccddc findet sich bei Eichendorff nicht, dagegen die Stellung abbaacdccd in „Dichterfrühling“ und in „Nachtfeier“, beide haben zudem vollständige vierfüssige Trochäen, also weibliche Reime.

„Nachtzauber“ hat die Reihenfolge abaabccdcd, wobei die Reime b und d männlich sind. Vollständig sind die vierfüssigen Trochäen — also weiblich reimend — wieder in „Morgenritt“, die Reimfolge ist jedoch hier sonderbarerweise aabbacdcdc.

Die Glosse.

Im Anschluss an die Decime hat schon Bernhardi die Glosse charakterisiert. Er zitiert dann auch Tiecks oft glossierte Verse „Liebe denkt in süssen Tönen“ und weist auf die Verwendung der Form im Drama hin; er meint, dass sie gerade hier mit gutem Erfolge gebraucht werden könne und erinnert an jene Stelle aus einem spanischen Drama, die schon Lessing hervorhebt, und wo die Glosse zu einem hübschen dialogischen Effekt verwendet wurde. Lessing bringt die betreffende Stelle im „63. Stück“ seiner „Hamburgischen Dramaturgie“.

A. W. Schlegel hat weder die Decime noch die Glosse theoretisch behandelt.

Von A. W. Schlegel sind uns vier Glossen bekannt. Drei glossieren das Thema „Liebe denkt in süssen Tönen“; von diesen befinden sich zwei in den „poetischen Werken“ von 1811, eine dritte teilt Böcking[1]) aus des Dichters Handschrift mit. Die vierte Glosse steht unter den „Scherzhaften Gedichten“ und betitelt sich „Philosophische Lektion“. A. W. Schlegels Decimenstrophen haben alle die feste Reimstellung abbaaccddc; männliche Reime konnte auch er nicht ausschliessen, schon weil die Themen solche boten.

Als „freie Glossen“ oder „Variationen“ sind hier noch zu erwähnen:

I. Übersetzungen:

„Die Schalkhafte“ von Cervantes. (Zuerst in den „Blumensträussen“, jetzt Böcking, Bd. IV, S. 198 wieder abgedruckt.) Die

[1]) Böcking, Bd. I, S. 144. Vgl. Holtei, Briefe an Tieck, Bd. III, S. 275 f.

Strophen bestehen aus nur dreifüssigen, männlich und weiblich endigenden Versen. Ein vierzeiliges Thema XAYA wird vorausgeschickt, welchem entsprechend die Strophe folgendes Schema bekommt abbaaccAYA.

Bei einem Gedicht aus der Erzählung „Sultanin von Granada" von Morayzela (zuerst in den „Erholungen von Becker" (1796) bei Böcking, Bd. IV, S. 230) haben wir es mit einer an das Triolett gemahnenden, aber wohl aus der Glosse hervorgegangenen Form zu thun. Die Strophen bestehen aus nur 7 (!) Versen; der 1. und 2. Vers jeder Strophe wiederholen sich auch am Schluss derselben; wir hätten also das Schema $a^1b^2aaba^1b^2$ u. s. w. Alle sechs Strophen des Gedichts sind gleich gebaut.

Auch die „kleinen Gedichte" (I und II) von Camoëns sind glossenartige Variationen (zuerst in den „Blumensträussen", bei Böcking, Bd. IV, S. 263).

No. I hat nur dreifüssige Trochäen, die Strophen sind siebenversig, ganz weiblich gereimt; das Schema ist: xaa, 1) bccbbaa, 2) deeddaa u. s. w. No. II ist ähnlich im Aufbau, hat aber vollständige vierfüssige Trochäen und vorwiegend weibliche Reime. Einleitung xaa, 1) bccbbaa, 2) deeddaa.

II. Originaldichtungen:

„Lied" (bei Böcking, Bd. I, S. 31; in den poetischen Werken von 1811 nicht abgedruckt) und „Traute Nachtmusik".

Das „Lied" schickt einem fünfstrophigen Gedicht ein zweizeiliges Thema voraus, dessen Reime oder Reimklänge sich am Schluss der siebenversigen Strophen wiederholen. Wir haben hier lauter weibliche Reime. „Traute Nachtmusik" ist dreistrophig und schickt einen im Wortlaut variierenden Refrain als zweizeiliges Thema voraus. Die Reime sind ebenfalls weiblich. Dieses Gedicht wie auch das vorher erwähnte („Lied") hat genau denselben Strophenbau wie No. II der „kleinen Gedichte" von Camoëns (vgl. oben); nur dass hier ein zweizeiliges (nicht ein dreizeiliges) Thema vorangeht. Die Reimworte des Refrains in „Traute Nachtmusik" wiederholen sich abwechselnd in entgegengesetzter Stellung: a^1a^2, a^2a^1, a^1a^2, a^2a^1 [1]).

---

[1]) Vgl. Minor: Nhd. M., S. 140.

Von Friedrich Schlegel kennen wir drei Glossen. Auch er glossiert einmal in einem „Lied“ [1]) betitelten Gedicht die Tieckschen Verse von der „Liebe die in Tönen denkt“; die Reimstellung ist a b a b a c c d d c. Die unmittelbar hierauf folgende Glosse „Parodie“ benutzt jedoch wieder die beliebteste Reimfolge a b b a a c c d d c. „Die neue Schule“ glossiert in derselben Reimstellung Goethes Spruch: „Eines schickt sich nicht für Alle.“ Überall sind männliche und weibliche Reime gemischt.

Als freie Glosse ist zu erwähnen das Gedicht „Lied“ [2]), welches das vorangeschickte Thema: „Schaff das Tagwerk meiner Hände, | Hohes Glück, dass ich's vollende“ am Schluss zweier siebenzeiliger Strophen wiederholt. Das Thema wird ohne irgendwelchen Hinweis aus Goethes Gedicht „Hoffnung“ entlehnt; es beginnt mit obigen Zeilen, diesen folgen noch vier unter sich gereimte Verse. Mit einem als Thema vorangestellten Refrain haben wir es auch zu thun in einem dritten „Lied“ [3]) betitelten Gedicht: „Kleine Frauen, kleine Lieder“. Ähnlich gebaut — aber ein vierzeiliges Thema vorausschickend — ist das vierte „Lied“ [4]) betitelte Gedicht: „Da nun tot der Herr des Lebens“. Auch das Gedicht „Der Knabe“ aus dem Cyklus „Abendröte“ ist als eine freie Glosse zu bezeichnen. Hier ist ein dreizeiliges Thema vorangeschickt, dessen zwei letzte Zeilen refrainartig am Ende der beiden folgenden Strophen — mit variierendem Wortlaut — verwendet werden. Das Gedicht hat einen männlichen Reim.

Eine „Variation“, bestehend aus vier vollständigen 10-zeiligen (Decimen-) Strophen — mit durchaus weiblich gereimten vierfüssigen Trochäen, die jedoch die besondere Reimfolge a b b a a c c c c a aufweisen — gewahren wir auch in dem Gedicht „Auf der Pilgrimschaft“. Es wird von einem sechszeiligen Geleit (a c c c c a) abgeschlossen; die a-Reimklänge bleiben überall dieselben, d. h. alle Strophen haben in den Versen 1, 4, 5 und 10 denselben Reimklang (-one resp. -ohne).

---

[1]) Zweite Originalausgabe. Bonn 1897. Bd. I, S. 158.

[2]) Bd. I, S. 84.

[3]) Bd. I, S. 107.

[4]) Bd. I, S. 123.

Erwähnt sei schliesslich noch die Strophe „Die Eitle“ aus den „Ansichten“ [1]); auch sie hat etwas glossenartiges.

Tiecks Gedichte weisen zwei Glossen auf. Die erste („Glosse“ betitelt) glossiert die eigenen, berühmt gewordenen Verse: „Liebe denkt in süssen Tönen“ aus dem Gedicht „Liebe“; die zweite hat die nicht minder berühmten und nicht minder romantischen Verse von der „mondbeglänzten Zaubernacht“ zum Thema; sie führt den Titel „Wunder der Liebe“.

„Glosse“ hat die Reimstellung abbabcdccd in der ersten, abbaacdccd in den folgenden Strophen; „Wunder der Liebe“ hat in allen Strophen die Stellung ababaccddc. Schon das männliche Reime enthaltende Thema zwingt Tieck zu männlichen Versausgängen.

Die zuletzt erwähnte Glosse bildet auch den Schluss des Prologs zum „Kaiser Oktavianus“; und eine Glosse über dasselbe Thema schliesst diese Dichtung ab [2]). Die Reimstellung ist hier stets abbaaccddc.

Als „freie Glosse“ oder „Variation“ können die beiden Strophen, welche das „Lager der Marcebille“ eröffnen (Schriften, Bd. I, S. 235), betrachtet werden. Das vorausgehende, zweizeilige Thema wurde einer ersten und zweiten Stimme zugeschrieben.

Unter Uhlands Gedichten finden wir — schon in der zweiten Auflage von 1820 — drei Glossen. Wie die meisten seiner Dichtungen in romanischen Formen, so hat er auch diese in seinen Sammlungen nebeneinander gereiht.

Uhland glossiert ebenfalls die beiden berühmten Tieck'schen Strophen von der in Tönen denkenden Liebe und der „mondbeglänzten Zaubernacht“; die dritte Glosse hat Goethes Verse: „Eines schickt sich nicht für alle“ zum Thema. Die beiden zuletztgenannten Gedichte verteilen ihre Strophen auf verschiedene Sprechende. Die Glosse mit dem Goethe'schen Thema ist ganz weiblich gereimt.

---

[1]) Bd. I, S. 178.

[2]) Vgl. Excurs II, 1, Analyse des „Oktavianus“

Mit Rückert hat Uhland einmal eine regelrechte Tenzone[1]) über ein vierzeiliges Rückert'sches Thema gedichtet; die Reimstellung abbaaccddc ist auch hier festgehalten. (Das Gedicht ist wieder abgedruckt in der „Kritischen Ausgabe", 1898, Bd. I, S. 407[2]).

Bei Eichendorff zeigen No. 3 und 4 des Gedichtes „Sehnsucht" (im II. Buch: „Sängerleben") Glossenform. Aber während bei der regelrechten Glosse die einzelnen Verse des Themas in regelmässiger Reihenfolge als Schlusszeilen von vier Decimen wiederkehren, so hat Eichendorff dagegen nur sogenannte „freie Glossen"[3]) verfasst. Er verwendet dabei achtzeilige Strophen; in No. 3 haben wir die Reimfolge abaabcbc, in No. 4 abbacdcd. Dort wiederholt die erste Strophe am Schluss den 4. Vers des Themas, die 2. den 3., die 3. den 2. Vers, und die zweite Hälfte der 4. Strophe wird ganz vom Thema gebildet. Eine andere Zusammenstellung findet sich in No. 4. Hier wiederholt die erste Strophe am Schluss den 4. Vers des Themas; die zweite den 3. und 4. Vers, die dritte den 2., 3. und 4. Vers und die vierte Strophe endlich bringt als zweite Hälfte das ganze Thema wieder.

Hat also schon der jüngste, der Benjamin der Romantiker die Glosse nur in unvollendeter Form nachgebildet, so spielt sie in der weiteren Entwicklung der Verskunst bald überhaupt keine Rolle mehr. Wie sie sich rasch einen gewissen Anhang verschaffte, so war sie auch rasch wieder vergessen und in der modernen Dichtung fand sie vollends keinen Boden.

Die Cancion.

Die Cancion[4]) wurde weder von Bernhardi noch von A. W. Schlegel theoretisch des näheren untersucht. Zu erwähnen ist nur, dass Bernhardi, ohne den Autor zu nennen, eine Cancion Fr. Schlegels zitiert, um an ihr den Reiz des Wortspiels, welches daselbst Verwendung gefunden, zu zeigen.

---

[1]) Minor, Nhd. M., S. 462.

[2]) Die sogen. „Romanzen-Tenzone" mit Rückert (ebd. Bd. I, S. 448) hat nicht Glossenform.

[3]) Minor, Nhd. M., S. 460 ff.

[4]) Minor, Nhd. M., S. 463.

Mit Recht bezeichnet Koberstein die Cancion als eine Glossenart; in ihrem ganzen Charakter steht sie der Glosse ziemlich nahe, dennoch unterscheidet sie sich wesentlich von ihr im metrischen Aufbau. Leider hat Koberstein dann auch in seiner Beispielangabe keinen Unterschied zwischen freien Glossen und regelrechten Cancionen gemacht

Von A. W. Schlegel ist uns keine Cancion bekannt. Von den bei Koberstein [1]) angegebenen „Cancions“ — Böcking, Bd. I, S. 31 („Lied“) und Bd. I, S. 282 („Traute Nachtmusik“) ist weder das eine noch das andere Gedicht als solche zu betrachten, wir haben es vielmehr mit „freien Glossen“ (oder „Variationen“) zu tun [2]).

Dagegen hat Friedr. Schlegel einige regelrechte originale Gedichte in dieser Form verfasst. Von den bei Koberstein (am gleichen Ort) zitierten Nummern (Friedr. Schlegel, Bd. VIII, S. 106, 131, 156, 166) [3]) sind nur die beiden zuletztgenannten eigentliche Cancions (d. h. „Der Hirt“ und „Das Mädchen“ aus dem Cyklus „Abendröte“), die beiden andern (S. 106: „Lied“: „Schaff' das Tagwerk meiner Hände“ und S. 131: „Lied“: „Kleine Frauen, kleine Lieder“) sind zweifellos unter die freien Glossen zu reihen [4]).

Im ganzen zähle ich bei Friedr. Schlegel 5 Cancions:

In das Gedicht „Fantasie“ ist eine Cancion eingeflochten, nämlich der 15-versige Abschnitt: „Wenn ich unverstanden bliebe“; in Bezug auf diese Produktion schreibt Friedr. an seinen Bruder: „Ich für meinen Teil glaube in dem „Wenn ich unverstanden bliebe“ endlich eine Cancion gemacht zu haben, die gebilligt werden kann.“ Die Reimstellung dieses Stückes ist: abbab | cddcd || abbab.

---

[1]) Grundriss, Anm. „o“ zu S. 1161 ff.

[2]) Vgl. oben S. 79.

[3]) Koberstein giebt die Seitenangaben n. d. sämtl. Werken.

[4]) Vgl. „Die Glosse“ oben S. 80.

Eine zweite Cancion steht unter den „Alten Gedichten aus dem Spanischen“, nämlich das Gedicht „An die heilige Katharina“, dessen Reimstellung ababa || cdcdc || ababa ist.

Drei andere Stücke finden sich in dem Cyklus „Abendröte“:

1. „Der Hirt“, Reimstellung ababa || cddcd || ababa.
2. „Das Mädchen“, Reimstellung abab || cddc || abab.
3. „Der Sänger“, Reimstellung abbab || cddcd || abbab.

Die dreiteilige Architektonik ist fast überall tadellos eingehalten, und von allen diesen Gedichten weist nur „das Mädchen“ einen männlichen Reim auf.

Tiecks Gedichte enthalten keine Cancion. Auch die von Koberstein[1]) angeführte Stelle im „Oktavian“ darf nicht als solche gelten.

Novalis und Eichendorff fallen hier ebenfalls ganz ausser Betracht.

Unter Uhlands selbstgesammelten Gedichten zeigt sich keine Cancion; dagegen finden sich in den Gedichten „Aus älteren Auflagen, Einzeldrucken u. s. w.“[2]) ein paar Beispiele.

„Lied aus dem Spanischen“ (Bd. I, S. 406). Drei Teile von gleichem Bau festgehalten; wenn schon nicht die Reimwörter, die Hauptreimklänge kehren im 3. Teil wieder. Reimstellung abba | acca || adda.

„Spanische Lieder“, 1 und 3 (Bd. I, S. 421).

1: Die Reimstellung ist etwas verstümmelt: abba || cdcd | dabc.

3: Der 1. und 3. Teil fünfversig, der 2. nur vierversig: abbba || cdcd || abbba.

Der männliche Reim wurde nirgends vermieden.

Ob diese Uhlandischen Cancions Übersetzungen sind, liess sich nicht ermitteln.

Nachtrag.

Endlich sei noch auf einige Gedichte aufmerksam gemacht, welche, ohne eine bestimmte romanische Strophenform aufzuweisen, doch durch ihren Aufbau und in ihrer Reimfolge an diese fremden Formen erinnern.

---

[1]) Vgl. Grundriss, „Anm. „o“ zu S. 1161 ff.

[2]) Vgl. Kritische Ausgabe 1898.

Dabei ist von vornherein zu bemerken, dass von Tieck, Novalis, Uhland und Eichendorff nichts dergleichen hervorzuheben ist, während A. W. Schlegel doch wenigstens einmal erwähnt und Friedr. Schlegel ganz besonders in Betracht gezogen werden muss.

A. W. Schlegels Gedicht „An Friedrich Schlegel" sei zuerst analysiert. Die ganze Anlage dieser Strophen hat etwas canzonenartiges: sie bestehen aus elf jambischen Versen mit der kunstreichen Reimfolge abc abd eecdc; die Verse sind meist Sieben-Silbner, kommen also den Kurzzeilen der Canzonen gleich; nach den ersten drei Versen erfolgt immer ein starker Sinneseinschnitt.

Es ist nun sehr bemerkenswert, dass sich A. W. Schlegel gerade in einem Lobgedicht auf den Bruder einer solchen frei romanisierenden Form bediente, wie sie sich eben Friedrich selbst gerne kombinierte. Friedrichs begeistertes Lob blieb denn auch nicht aus; er nennt diesen Versuch in einem Briefe[1]) ein „göttliches Gedicht".

Häufig und mit vollem Bewusstsein hat dann Friedrich Schlegel in seiner immer programmatischen Lyrik versucht, durch neue Kombinationen im Charakter der romanischen Formen neue Silbenmasse u. s. w. zu erfinden. In dieser Beziehung sind folgende Gedichte hervorzuheben:

„Im Frühlinge".

Das Gedicht einfach als Beispiel für eine Ballate auszugeben, wie Koberstein[2]) es tut, ist nicht zulässig; allerdings haben Aufbau und Reimstellung viel ballatenartiges. Allein der aussergewöhnliche Rhythmus, die seltsame Binnenreimverwendung und die ausschliessliche Anwendung von Langzeilen, das sind Variationen, die es ganz ins Gebiet der willkürlichen Kombination rücken, wohin es auch der Autor selbst stellte.

Wir haben vier- und fünfhebige anapästische Verse mit der Reimfolge abba || bxbbaab || ayaabba. Wie dieses Schema zeigt, hat das Gedicht zwei Waisen in den Versenden, diese scheinbaren Waisen reimen aber — wie auch die Reime der Verse 2, 9 und 16 — auf einen Mittelreim. A. W. Schlegel hat diesen

[1]) Briefe Friedrichs an A. W., S. 511, 512.
[2]) Grundriss, Bd. II, Anm. „k" zu S. 1161 ff.

Versuch des Bruders sehr gelobt und Friedrich dankt jenem für die Anerkennung mit den Worten: „Wie sehr mich Dein gelehrtes Lob des Silbenmasses in dem Frühlingslied erfreut hat, kannst Du leicht denken“ [1]).

„An die Freundin“.

Das Gedicht ist nicht strophisch gegliedert. Die Verse sind bald sieben- bald elfsilbig: der erste Vers hat ein Waise; die Reimstellung ist: xabcdbdeaeaccff. Die Form kommt dem Madrigal am nächsten.

„Der welke Kranz“.

Das Gedicht ist strophisch gegliedert. Auch es hat die für gewisse romanische Formen charakteristische Abwechslung von sieben- und elfsilbigen Versen. Die einzelnen Strophen bestehen aus sieben Versen und sind von Kettenreimen durchflochten. Das Reimschema ist folgendes:

———————— a
——— a ——— b
——— b ——— c
———————— c
———————— c
——— c ——— d
———————— d

Die 5. Strophe, welche das Gedicht abschliesst, ist als eine Art Geleit zu betrachten; es hat die Form der fünf letzten Verse einer vollständigen Strophe.

In Bezug auf dieses Gedicht schreibt Friedrich Schlegel an seinen Bruder [2]): „Noch mehr (freut mich), dass Dir das Silbenmass im welken Kranz gefällt. Denn es ist von meiner Erfindung, d. h. ich habe eine neue Kombination versucht, aber die Elemente sind freilich alle altromantisch“; und seine programmatische Kombinationslust gewissermassen zu begründen versuchend, fährt er fort: „Nun bin ich zwar darin meiner Sache sehr gewiss, dass gerade hier die Stelle ist im System der romantischen Silbenmasse, wo sich etwas ergänzen und neu erfinden lässt. Die Ver-

[1]) Briefe Friedrichs an A. W., S. 485.

[2]) Briefe Friedrichs an A. W., S. 452.

suche dazu aber sind immer so unsicher, dass eine solche Bestätigung sehr willkommen sein muss."

Die Gedichte „Der Mond" (aus der „Abendröte") und „Klage der Mutter" (aus „Stimmen der Liebe") kommen dann den Ballaten des Boccaccio, allerdings nur in Bezug auf die Formen der einzelnen Strophen, ziemlich nahe.

Bei Dichtungen wie „Die Sonne" (aus der „Abendröte") und „An die Retter" finden wir diese sieben- und elfsilbigen Verse in regelmässiger Abwechslung und paarweise gereimt. Die Form könnte „madrigalartig" genannt werden[1]).

„Die Unzufriedene" (aus den „Stimmen der Liebe") verbindet drei Kurzzeilen und eine Langzeile zu einer vierversigen Strophe, welche im 2. und 4. Vers auf au-e assoniert.

Auch die Strophen der „Zueignung" haben in ihrem ganzen Aufbau, mit der Kurzzeile und der künstlichen Reimstellung, ganz (hier spanisch-) romanischen Charakter. Die Verse sind trochäisch, der erste und zweite haben Mittelreim, d. h. der Reim der ersten Zeile erscheint in der Mitte der zweiten wieder; die Endreimstellung ist: a b b a b a b a b[2]).

Endlich sei auf die Strophen, die der Gefangene in dem Gedicht: „Die Rückkehr des Gefangenen" spricht, aufmerksam gemacht. Die Verse sind vorwiegend siebensilbig; die Reimfolge ist bei diesem elfversigen Gedicht ganz ähnlich wie bei den Canzonen, nämlich: a a b | c c b | d e d d e; und wie bei der Canzone haben wir hier nach dem dritten und sechsten Vers einen stärkern Sinneseinschnitt.

Diese Strophen gemahnen überhaupt an jene Form, die auch A. W. Schlegel in dem zuerst genannten Gedicht auf seinen Bruder gebraucht, und es ist wohl anzunehmen, dass Friedrich hier (noch im Jahre 1807) jenes Gedicht August Wilhelms (aus dem Jahre 1802) zum Vorbild nahm, wie ja in hundert Dingen jeder der beiden Brüder von den Anregungen des andern ausging.

---

[1]) Ähnliches bei Guarini, Böcking, Bd. IV, S. 159.

[2]) Das Gedicht bildet die Einleitung zum Bd. II der zweiten Originalausgabe 1877.

Und so schliesst sich der Kreis, der unsere romantischen Dichter in den verschiedensten Punkten verbindet, auch in formeller Beziehung aufs schönste wieder in dem brüderlichen Dichterpaar der Romantik.

C. Französische Formen[1]).

Wie die französischen Strophen im Deutschen keine Geschichte haben, nur vereinzelt nachgeahmt worden sind und für die Entwicklung unserer Metrik keine Bedeutung in Anspruch nehmen können (Minor), so haben diese Strophenformen auch bei den Romantikern weder eine theoretische Analyse, noch praktische Anwendung erfahren.

Das Quatrain, eine vierzeilige, einfache, gereimte Strophe ist auch ohne französischen Einfluss immer in der deutschen Verskunst vorhanden gewesen.

So hat auch das Rondeau so wenig wie das Rondel bei unsern Romantikern Nachahmung gefunden. Selbst unter Friedr. Schlegels Gedichten, in dieser experimentellen Lyrik, sind französische Formen nicht anzutreffen.

Und so konnte denn weder Koberstein in seinem Grundriss, noch Minor in seiner Metrik in diesem Betracht die Romantiker heranziehen.

---

[1]) Uhland hat den französischen vers commun mit fortlaufender Endassonanz in der von ihm „Roland und Alda“ betitelten Übersetzung aus einem französischen Heldenepos angewendet (vgl. Uhlands Ged. Krit. Ausgabe, Bd. I, S. 335). Nach gewissen Abschnitten ändern sich die Assonanzklänge. Wir haben es mit sogenannten Tiraden zu tun (vgl. Uhlands Schriften, Bd. IV, S. 373).

Excurse.

I. Analyse der „Genoveva“ [1]).

In seinem Horenaufsatz „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters“ [2]) war A. W. Schlegel für Shakespeares metrisches Prinzip, neben der Prosa die gebundene Rede im Drama zu gebrauchen, eifrig eingetreten. Dass die gebundene Rede, am rechten Ort verwendet, die Darstellung zu erhöhter Wahrheit erhebe, und die dem Inhalt entsprechende Verwendung bald der prosaischen, bald der rhythmischen Redeweise die Plastik des dramatischen Gemäldes mächtig befördere, war ihm eine ausgemachte Sache. Von dieser Erkenntnis ging dann auch Tieck aus, als er in seiner Recension der Musenalmanache von 1798 [3]) nachdrücklichst hervorhob, wie Inhalt und metrische Form eines Gedichtes stets in innigster Parallele zueinander stehen müssen. „Der Wechsel der Rede und die Länge der Verse, die Komposition der Strophen müssen von einer leisen Regel regiert werden, damit das Silbenmass als feine Musik das Gedicht begleite“ u. s. w.

Um diese Zeit lernte Tieck — von der Übersetzung des Don Quixote hergeführt — Lope und Calderon kennen, und die spanischen Studien, die er schon im Jahre 1793 in Göttingen begonnen hatte, wurden nun mit Eifer erneuert. „Ich war,“ berichtet uns Tieck selbst [4]), „von der reichen Aussicht in diese Poesie hinein entzückt. Diese mir neue Art, künstliche Versmasse lyrische Ergüsse in das Drama einzuführen, schien mir für gewisse Gegenstände trefflich.“ So entfernte sich denn Tieck auch bei der Abfassung seines Trauerspiels „Genoveva“ vorsätzlich von allem Theater und dessen Einrichtungen, „um grösseren Raum zu gewinnen, um einige Stellen ganz musikalisch, andere ganz malerisch behandeln zu können. Die Begeisterung des Kriegers, die

---

[1]) „Leben und Tod der heiligen Genoveva“. Ein Trauerspiel. 1799. Ludwig Tiecks Schriften, Bd. II.

[2]) Böcking, Bd. VII, S. 27 ff.

[3]) Tieck: Krit. Schriften, Bd. I, S. 108 f.

[4]) Schriften, Bd. I, Einleitung, p. XXIX (v. J. 1828).

Leidenschaft des Liebenden, die Vision und das Wunder sollten jedes in einem ihm geziemenden Tone vorgetragen und das Ganze durch Prolog und Epilog in einem poetischen Rahmen traumähnlich festgehalten und auch wieder verflüchtigt werden, um auf keine andere Wahrheit, als die poetische, durch die Phantasie gerechtfertigte Anspruch zu machen.“

Tieck war schon frühe ein begeisterter Shakespeare-Verehrer gewesen. Shakespeare und Calderon wirkten nun überhaupt zusammen auf diese Dichtung und so auch auf deren metrische Einkleidung. Die Shakespeare'sche Form wird nach Tiecks eigenem Worte mit der spanischen verbunden. „Das heisst“ — sagt Ranftl in seiner Studie über Tiecks „Genoveva“ [1]) — „mit bewusster Folgerichtigkeit von Tieck gehandelt. Der Geist der romantischen Poesie hatte in Shakespeare und Calderon verwandte, aber zugleich auch verschiedene Organe gefunden. Die neuen Romantiker, die wieder zur einen romantischen Urpoesie zurückstreben, machen sich keines Widerspruches schuldig, wenn sie auch die Darstellungsweisen ihrer höchsten Meister zu vereinigen und so zu einer höheren Synthese fortzuschreiten suchen. Bernhardi, der romantische Kritiker, ist mit Tiecks Vorgehen ganz und gar einverstanden und macht sich anheischig, die einzelnen Silbenmasse in der „Genoveva“ in einer eigenen Abhandlung zu rechtfertigen.“ Aber vorläufig fällte er nur das allgemeine Urteil [2]): „Prosa und Silbenmass und die mannigfaltigsten Arten desselben wechseln miteinander ab, und aus dem Stoffe ergibt sich die jedesmalige Darstellung durch ein bestimmtes Silbenmass als notwendig.“

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der romanischen Versmasse in der „Genoveva“, so kommen für uns folgende Stellen in Betracht, welche als lyrische und Stimmungshöhepunkte stets zugleich auch erhöhte formelle (strophische) Darstellung erlangt haben.

---

[1]) Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet von Dr. Johann Ranftl (Graz 1899). — Nebenbei sei bemerkt, dass unsere Analyse insofern eine Ergänzung zu Ranftl's Studie bildet, als sie ein vollständiges Verzeichnis jener Stellen gibt, wo in der „Genoveva“ romanische Strophenformen auftreten.

[2]) Archiv der Zeit a. a. O. S. 470.

Das erste grosse romanische Versmass, dem wir begegnen, ist die Stanze. Von einer solchen wird die erste Szene abgeschlossen, indem der Kapellan den Segen ausspricht. Zur feierlichen Handlung der Segenspendung feierliche Worte in hoher Form (S. 8). Ein zweiter lyrischer Ruhepunkt ergab sich dort, wo Siegfried von Genoveva Abschied nimmt. Genovevas Klage über Siegfrieds Scheiden gibt zur Verwendung von (2) Stanzen Gelegenheit (S. 16, 17), und in solchen (3 Str.) versucht seinerseits auch Golo der Genoveva Trost zu spenden (S. 23), während sich der Kapellan in derselben Angelegenheit eines Sonettes (S. 40) bedient. Ein lyrisch-elegischer Monolog Genovevas, d. h. ihr Gebet, Gott möge den Gemahl im Kriege schützen, wird dann wieder in (2) Stanzen vollendet (S. 43). Und wie Karl Martells Monolog, d. h. sein Gebet um Sieg, mit einem Sonett anhebt, dem (3) Stanzen folgen (S. 49), so finden auch Karls Worte nach dem errungenen Sieg in einer Stanze (S. 61) den höchsten Ausdruck. Eine solche spricht das nächstemal Zulma in ihrer Todesbegeisterung, ehe sie sich bei der Leiche des Geliebten ersticht (S. 65). Eine durchaus lyrische Partie bildet dann jene prophetische Rede des „Unbekannten“. Die grossgedachte, an Karl gerichtete Prophezeiung rauscht in „mächtigen Terzinen“ einher (S. 67), und Karl dankt freudig begeistert in einer Stanze (S. 70). Dass die hierauf folgende echt romantische „Garten- und Mondschein“-Szene, welche Golo in Begleitung seiner Laute eröffnet, mit einem Sonett (S. 70), der romantischen Form par excellence, eingeleitet wird, darf uns nicht wunder nehmen; auch Genovevas Selbstgespräch im „Gold des Mondes“ auf dem Balkon leiht den Liebesgefühlen Sprache in einem Sonett (S. 72); bald verflechten sich ebenda auch die Wechselreden zwischen Golo und Genoveva zu einem solchen (S. 76). Vor allen andern berührt diese Stelle uns wie Musik, sie ist wirklich „ganz musikalisch“, wie Tieck es sich ja vorgenommen hatte, einzelne Partien zu gestalten [1]). Von ihrer Vision, die sie hatte, ehe sie einst das Kloster verliess, von ihrem Verlangen, Christus zu sehen, und ihrem Traum erzählt Genoveva der Gertrud in (9) Stanzen (S. 86) und nimmt dies Versmass auch wieder auf, da sie allein ist (3 Str.) und ihrer religiös erhobenen Stimmung

[1]) Auch Ranftl spricht von der „musikalischen Balkonszene“, S. 220.

freien Lauf lassen kann. In einem umfänglichen Gespräch Golos mit der Amme Gertrud findet sich ein entschiedener lyrischer Höhepunkt dort, wo Golo seiner Hoffnung auf die Gegenliebe Genovevas Ausdruck gibt; hier stellt sich auch wieder die (1) Stanze ein (S. 99), und so finden wir sie auch in ganz gleicher Situation und Stimmung noch einmal (3 Str.) späterhin (S. 112). Bald darauf treffen wir den lieberasenden Golo allein; in gereimten freien Rhythmen leiht er seinen tobenden Gefühlen Worte; dann besänftigt ihn erneute Hoffnung und seine Rede fliesst in ruhigern Wellen in (2) Stanzen dahin (S. 115); aber zum zweitenmal wirft ihn die Phantasie in regelloses Rasen, bis seine Sehnsucht, gleichsam ermüdet, in einer vollendeten Stanze ausklingt (S. 117)[1]. Die folgende Szene bringt eine Begegnung von Golo und Genoveva. Aber die beiden in zweiversige Dialogstückchen zerhackten Stanzen sind lyrisch sehr wirkungsarm (S. 118). Lyrisch besser, aber ganz undramatisch wirkt die nächste Stanzenfolge, wo Drago (Siegfrieds Hausmeister) der Genoveva — von dieser nur einmal am Schluss unterbrochen — von Christus und dessen Lehre erzählt (8 Stanzen, S. 133). Pathetischen Charakters sind die (4) Stanzen, die Genoveva im Kerker spricht (S. 148), und in welchen sie Golo verkündet, dass sie entschlossen ist, im Gefängnis zu sterben.

Für längere Zeit bleibt uns von jetzt an Genoveva aus den Augen gerückt; mit dem Verschwinden ihrer Gestalt fällt auch der lyrische Glanz dahin, niemand spricht jetzt mehr in den hohen Formen. Aber wenn Genoveva in der Szene „Felsental“, wo sie den Tod erleiden soll, endlich wieder erscheint, so kommt auch die grosse lyrische Strophe wieder zur Verwendung; Genovevas Gebet bildet ein Sonett (S. 188). Hat sie hier in Todesbangen ein Sonett gesprochen, so wird späterhin auch der Brief, den sie im Glauben sterben zu müssen, verfasste, als Sonett gedacht und mitgeteilt (S. 205). In (32) Stanzen erzählt uns dann der heilige Bonifazius vom weiteren Fortgang der Ereignisse (S. 208); diese Strophen sind nicht mehr lyrischer, sondern vielmehr ganz epischer Natur (bemerkenswert ist, dass die 19. Stanze in den geraden Versen dasselbe Reimwort „Kreuz“ hat). Ebenso besteht die ganze sich hieran schliessende Szene zwischen Genoveva und

[1]) Vgl. Ranftl, S. 211.

Schmerzenreich aus (6) Stanzen (S. 216 ff.), die sich in der nachnächst folgenden Wüstenszene (S. 223 f.) fortsetzen (16 Strophen). Die Strophen sind hier meist durch die Wechselrede bis zur Unkenntlichkeit zerschnitten. Namentlich diese letzte Szene hat jedoch wieder ganz lyrischen Charakter, der durch das Erscheinen des personifizirten Todes und der Engel noch wesentlich verstärkt wird. Wieder begegnen wir Genoveva erst in einer neuen Wüstenszene; wieder wird diese Szene von Genoveva mit einer Stanze eingeleitet (S. 242), und (3) auf Genoveva, Schmerzenreich und Siegfried verteilte Stanzen schliessen dieselbe Szene auch ab; der Charakter aller dieser Strophen ist religiös-gebetartig und einige gehen auch wirklich in Gebet über. Ein paar Anfangsworte ausgenommen, besteht auch die ganze „Saal“-Szene (S. 260 ff.) aus (14) Stanzen, und — im Sinne Tiecks gesprochen — warum sollte sie nicht! Klingt hier doch alles in feierlichem Wiedersehen zusammen, führen doch Genovevas Sohn und Gemahl das Gespräch, drehen sich doch die Reden um Genoveva, bis diese selbst von ihrer letzten göttlichen Vision spricht. Und wenn dann in der Szene „Schloss-Nacht“ auch noch der längstverstorbene Graf Otho als Pilgrim auftritt, um Siegfried Trost und Segen zu spenden, so muss für die Feierlichkeit dieses Augenblicks ihrerseits die feierliche Terzine gut stehen. Ganz legendarisch, religiös weihevoll klingt das „Trauerspiel“ aus; der Bischof Hidulfus, Genovevas Gatte und Sohn stiften der Dahingeschiedenen ein heiliges Angedenken; in (3) Stanzen sprechen sie sich darüber aus. Der heilige Bonifazius schliesst diese letzte Szene und damit das „Trauerspiel“ mit einem episirenden, frommen Sonette ab.

Es sind naturgemäss stets die schon durch den Gang der Handlung wesentlich stimmungsvoll gewordenen, feierlichen, meist auch tragischen Partien und Höhepunkte, welche durch die grossen lyrischen Formen dargestellt und ausgefüllt wurden. Nicht für — um eine Terminologie Friedrich Nietzsches[1]) zu gebrauchen — nicht für die apollinischen, sondern für die dionysischen Momente der Dichtung musste das grosse lyrische Metrum in Betracht kommen, und in der Tat finden wir es immer dort, wo eine mehr oder

[1]) Vergleiche dessen Schrift: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“.

weniger dionysische, seelisch-temperamentvolle, leidenschaftliche oder hochgestimmte, feierliche Wendung eintritt. So sind Liebessehnsucht, Todesangst, Fieberträume, hoffnungsvolle Gebete und Siegesbitten, die Szenen der auflodernden Gefühle sämtlich in den grossen Strophenformen dargestellt und also musikalisch ausgestattet worden.

Die — wir möchten sagen — lyrischste Gestalt des „Trauerspiels“ ist selbstverständlich die leidende Genoveva und darum tritt eine hohe lyrische Form (die Stanze) fast immer mit ihrem Erscheinen auf und fehlt auch selten dort, wo Handlung und Rede direkt durch ihre, wenn auch abwesende Person, bewegt werden.

In epischer Sendung traten die grossen Formen nur an zwei Orten auf; einmal bei der Zwischenrede des heiligen Bonifazius (S. 208), das zweitemal bei dessen Schlusswort (S. 271) [1]).

II. Analyse des „Octavianus“ [2]).

1. Die romanischen Strophenformen.

Dieselbe Technik die Tieck für die „Genoveva“ in Szene setzte, liess er, nur noch entschiedener, auch im „Octavianus“ walten; auch hier „schien es mir gut,“ sagt Tieck [3]), „fast alle Versmasse, die ich kannte, ertönen zu lassen, bis zu der Mundart und dem Humor des Hans Sachs hinab, um den ganzen Umkreis des Lebens und die mannigfaltigsten Gesinnungen anzudeuten“ — und da die Handlung nur ein Teil des Gedichtes sein sollte, fährt er fort, so wurden der lyrischen Ergüsse viele, und die Erzählung wurde, vorzüglich im ersten Teil, mehr wie einmal selbständig. So fehlt es denn auch wirklich an der buntesten Verwendung verschiedener Versmasse nicht.

Diese grosse romantische Dichtung weist, wie sich's im Sinne Tiecks geziemt, als erste grosse Strophenform ein Sonett auf; der

---

[1]) Vgl. Ranftl, S. 222 ff. — Ferner sei bemerkt, dass wir schon bei Bernhardi, Sprachlehre S. 425, die Unterscheidung von „ruhigeren epischen“ und „schwungvolleren dramatischen“ Stanzen finden.

[2]) „Kaiser Octavianus“. Ein Lustspiel in zwei Teilen. 1804. L. Tiecks Schriften, Bd. I.

[3]) Tiecks Schriften, Bd. I, S. XXXIX.

„Dichter" spricht es (S. 7 des Prologes), und nur mit ein paar Worten vom Chor unterbrochen, spricht er ein zweites bald darauf (S. 8). Der „Dichter" ist es auch, der die ersten Stanzen herbeschwört (S. 10 f., 3 Str.), welcher Form sich ebenfalls der Ritter des Prologs in 1 Strophe (S. 13) bedient, und abermals redet dann der Poet in zwei, diesmal ununterbrochen aneinandergereihten Sonetten (S. 16). Eine allegorische Glosse schliesst den Prolog ab.

Im ersten Teil des eigentlichen Stückes tritt uns wieder zuerst das Sonett entgegen. In einem solchen gibt der Kaiser Octavianus seiner eifersüchtigen Wut monologisierend Ausdruck (S. 45). Einen Monolog bildet auch die folgende Stelle, wo eine grosse Strophenform auftritt: des Bireus trunkene Liebesbegeisterung, als er sich im Schlafgemach der Kaiserin Felicitas mit dieser allein glaubt, wird in (6) Stanzen (S. 65) dargestellt. Von neuem macht sich dann des Octavianus rasende Eifersucht in einem Sonett Worte (S. 71) und Pasquin, der Narr antwortet ironisch in einem solchen (72). Ein drittes Eifersuchtssonett Octavians (S. 80) stellt sich am Schluss der Szene „Der versammelte Rat" ein, welche Szene von der alten Kaiserin mit einer feierlichen Stanze abgeschlossen wird. Hier muss auf seltsame Art die Form ironisch wirken helfen; die alte Kaiserin heuchelt grosses Mitleid in feierlicher Strophe (S. 81). Ganz lyrischer Art sind dann die Abschiedsworte, die Felicitas in (2) Stanzen an die Bettler und Kammerfrauen richtet, ehe sie den Scheiterhaufen besteigen soll (S. 89); ebenda erteilt der Kaplan seinen letzten Trost und Segen in einem Sonett (S. 90). Die folgenden Szenen bieten wenig Gelegenheit zu „lyrischen Ergüssen", so bleiben auch die grossen romantischen Formen aus, bis (S. 125) Felicitas den Verlust ihrer Kinder in einem Sonett zu beklagen hat. Das nächste Mal erscheint dann die Stanze zu selbständiger Erzählung verwendet. Die Romanze berichtet nämlich (S. 143 ff.) in 12 Strophen vom weiteren Fortgang der Ereignisse, bis die dramatische Darstellung plötzlich wieder Platz greift und von Felicitas ebenfalls mit einer Stanze eröffnet wird (S. 146). Das Auftreten niedrig gestellter Personen in den nächsten Szenen hindert von neuem die Verwendung höherer Formen; erst in der Pallast-Szene findet sich eine solche wieder ein: in Terzinen macht hier die alte Kaiserin das Geständnis, dass sie durch Verleumdung die junge Kaiserin zu

Tode gebracht habe (S. 161 [1]). Einen rein lyrischen Höhepunkt haben wir dann wieder in Felicitas' Gebet im Tempel, sie betet in einer Stanze (S. 166).

Im zweiten Teil stellt sich eine höhere Form erst wieder ein, wenn König Dagobert zu Gunsten des Tempelbaues von seiner religiösen Vision in (13) Stanzen redet (S. 194 ff.). Zwei andere Ottaven, die erste von Eligius gesprochen, die zweite im Gespräch zwischen König Dagobert, Eligius und Arnulphus geteilt, schliessen diese Szene „Paris“ ab. Sämtliche Stanzen bringen ein Lob auf Kirche und Frieden. Späterhin drückt dann auch der vermeintliche Bauernsohn Florens seine Freude an dem eingekauften Pferd in (2) Stanzen aus. Florens wird dadurch, dass er in hoher Strophenform spricht, schon jetzt gleichsam zu den Edelleuten eingereiht (S. 214). Die nun folgende Pallast-Szene zeigt den Sultan im Gespräch mit seinen Königen; feierlicher Ort, feierliche Worte und die feierlichen Stanzen (12 Strophen, S. 215 ff.) entsprechen sich. Gleich darauf prahlt der Riese Golimbra von seiner Heldengrösse in einem Sonett (S. 218). Dass sich dann auch die stolze Sultanstochter Marcebille mit einem Sonett (S. 222) einführt, erscheint fast als selbstverständlich. Von (4) Stanzen wird diese Pallast-Szene und damit auch der I. Akt abgeschlossen; Marcebille, Golimbra und der Sultan sind dabei im Gespräch (S. 223 f.). Eine Pallast-Szene auf christlicher Seite leitet den II. Akt ein; christliche Fürsten reden miteinander, so wird die Szene von (3) Stanzen eingeleitet und mit (3) Stanzen geschlossen (S. 228). Die erste von diesen drei letzten Stanzen ist wieder auf verschiedene Sprechende verteilt. Dagoberts Worte klingen zuletzt in einem Gebet aus. Ausser einem Liede, das die folgende „Jerusalem“-Szene eröffnet, besteht diese ganz aus (18) Stanzen (S. 230 ff.); fast ausschliesslich sind die Kaiserin Felicitas und ihr Sohn Leo miteinander im Gespräch und Leo erzählt schwärmerisch von der Begegnung mit dem wunderschönen Heidenmädchen. Mit einer einzelnen Stanze bewillkommt dann (S. 245) König Dagobert seine Fürsten. Hierauf dritt der Bauer Hornvilla ein; da er vor dem König Dagobert zu sprechen hat, werden nun auch ihm (7) Stanzen in den Mund gelegt (S. 245 f.). Allein diese sollen

[1]) Vgl. Tiecks Terzinen, oben S. 42.

durch ihren Bau verraten, wer der Sprecher ist. So hat der Dichter nicht nur die beiden letzten Stanzenverse verstümmelt, indem er ihnen eine Hebung mehr gab, als sonst; sondern er hat auch einen ziemlich holperigen Rhythmus walten lassen und zudem die Schlussverse jeweilen durch höchst seltsame, plumpe, dreisilbige Reime ausgezeichnet (z. B.: Testaments, Pestilenz; Babylon, Schnabel schon; Hackemack, Sack und Pack: Rhinozeros, Stich und Stoss; rächerisch, grossprecherisch; Streite kam, Bräutigam); alle diese Variationen müssen hier charakterisieren helfen. Eine regelrechte Stanze des Königs Dagobert schliesst die Strophenfolge ab. Gibt hierauf (S. 248) König Edward seiner Kampfeslust in einer Nibelungenstrophe, König Roderich der seinen in einer Decime und Graf Armand der seinen wiederum in einem madrigalartigen Gebilde Ausdruck [1]), so leiht ebenda Octavianus seiner Stimmung in einem Sonett Worte (das aber vom zweiten Quartett zum ersten Terzett durch Enjambement entstellt ist, S. 248). Mit Decimen-Strophen beginnt der III. Akt. Da wir uns wieder im türkischen Lager befinden und zudem die Sultanstochter in starken Gefühlen schwelgt, so ist die lyrische Strophe auch am Platze. Überhaupt aber spricht Marcebille ihrerseits vorwiegend in Decimen. So stellt ihre Antwort auf Roxanes Gesang (S. 276), sowie ihr Nachtgesang zu Lealias Lob der Lilie (S. 279) je eine Decime dar. Gelegenheit zu „lyrischem Erguss“ ergab dann Florens' Liebe zu Marcebille. In einer dreistrophigen Monolog-Canzone lässt er seinen seligen Gefühlen freien Lauf (S. 296). Marcebillens Bitte an den Schlaf, ihr Ruhe zu bringen, wird dann wieder in (4) Stanzen dargestellt (S. 304), und im Gespräch mit Lealia und in der Erzählung Marcebillens setzen sich die Stanzen fort (im ganzen 14 Str.). Hierauf bringt auch des Ritters Florens Dialog mit dem Sultan (S. 314 ff.) eine Folge von (16) Stanzen. Gespräche im Lager des Sultans schliessen diesen III. Akt; wenn dann aber Marcebille mit ihrem Vater redet, muss wieder die Decime (7 Str.) zum Vehikel dienen (S. 324). Der Beginn des IV. Aktes (S. 327) stellt abermals das Lager der Marcebille dar, die Reden zwischen Marcebille, Roxane und Lealia bilden folgerichtig wieder

---

[1]) Das nationale Moment beeinflusste hier die Verwendung der verschiedenen Strophenformen.

eine Reihe von (4) Decimen. Ferner spricht Lealia einmal (2) alleinstehende Decimen (S. 332), und ebenso wird die Szene von einer solchen Strophe, die Marcebille spricht, abgeschlossen (S. 339). Am Schluss der nächsten Szene gibt Florens seinem Liebesglücksgefühl in einem Sonett (Monolog) Ausdruck (S. 349). Ganz aus Stanzen besteht die Szene „Lager des Sultans“ (S. 349 ff.); in die 33 Strophen teilen sich fünf Personen; den Grossteil aber nimmt das Gespräch zwischen dem Sultan und Clemens ein. Gleichsam aus Verstellung bedient sich Clemens hier im Lager des Sultans der hohen Form. Eine einzelne Decime wird, wie früher schon, von König Roderich gesprochen (S. 364). Bald darauf feuert König Dagobert mit (2) Stanzen (S. 365) seine Heerscharen zum Kampfe an, und Arnulphus macht mit zwei gleichgebauten canzonenartigen Gebilden den Beschluss. Das Auftreten von Marcebille, ihren Begleiterinnen und Florens bedingt dann die Verwendung von (7) Decimen, während König Edward seinen Todesmut in einer Stanze (S. 377), und Octavianus seine Sehnsucht nach dem Heldentod in einem Sonette (S. 377) verkündet. Auf König Roderich fällt noch einmal eine einzelne Decime (S. 381), in der er vom Schlachtenglück berichtet. Später fordert König Dagobert mit einer Stanze (S. 385) zum Dankgebet für die gewonnene Schlacht auf. Marcebille, Lealia und Roxane teilen sich in eine Stanze (S. 387), eine zweite, darauffolgende wird im Wechselgespräch zwischen König Dagobert und Marcebille in vier Doppelverse zerstückt, und in einer dritten berichtet Graf Armand von den ferneren Schlachtereignissen. Zum grösseren Teil aus Stanzen besteht auch die Szene „Feld und Lager“ (11 Str.). Leo spricht die erste und letzte dieser Oktaven, die andern kommen Felicitas zu, indem sie elegisch in der Erinnerung des Vergangenen schwelgt (S. 392). Die letzte Decimenfolge enthält die Szene „Wald, Zelte“ (S. 396); der Sultan ist hier im Gespräch mit einem Ritter, gleich darauf wird Florens gebunden und gefangen hereingeführt; er soll den Tod erleiden, aber in einem feurigen Sonett (S. 398) gedenkt er einzig der geliebten Marcebille. Eine letzte Stanzenfolge bringt das Zusammentreffen der Liebenden Leo und Lealia, die nach langer Trennung ihr Wiedersehen feiern (7 Str.). Das Lied des Chors (S. 418) bildet ein Madrigal und eine im Dialog verteilte Glosse über die „mondbeglänzte Zaubernacht“ schliesst, wie den

Prolog, so auch diesen Epilog und mit ihm das ganze „Lustspiel“ ab.

Überblicken wir diese Analyse, so sehen wir, dass es vor allem die hohen Personen auf christlicher Seite sind, die sich in angemessenen Momenten der Stanze und des Sonetts bedienen, während die fürstlichen Personen des türkischen Lagers hauptsächlich, aber nicht ausnahmslos den spanischen Formen, also dem Romanzenvers und der Decime huldigen. Am Gebrauch der Decime nehmen, ausser der Sultanstochter und ihrem Gefolge und dem Sultan selbst, auf christlicher Seite auch König Roderich, sowie der bald im türkischen Lager heimische Florens und einmal ein Ritter im Gespräch mit dem Sultan teil. Die Momente, in welchen die hohen Formen hier wie dort Verwendung fanden, sind fast ausschliesslich feierlicher Art: Gebet, Segenspendung, Siegesfreude, Liebesbegeisterung, Erzählung von wunderbaren Taten und Visionen u. s. w. werden bald monologisch, bald in Gesprächen durch Stanzen, Sonette, Decimen u. s. w. dargestellt.

Ganz aus dem dramatischen Zusammenhang heraus fallen die Stanzen der Romanze (S. 143 ff.), welche den Fortgang der Handlung episch ausfüllen.

2. Die spanischen Romanzenverse[1]).

Die ersten Verse dieser Art sind, wohl nicht absichtlos, der „Romanze“ (im Prolog) zugeteilt, sie haben a-e-Assonanz, d. h. die auslautenden Vokale des Wortes „Rom*a*nz*e*“ werden auch gleich als Reime verwendet (S. 18 ff.). Mit der Rede des Dichters (S. 21) ändert sich der Halbreim, an Stelle der a-e- tritt ü-e- (resp. ie-e-)Assonanz. Au-e-Klänge finden sich dann ein mit den Versen des „Glaubens“, d. h. wieder: die Vokale des Wortes „Gl*au*b*e*n“ werden auch zur Assonanz verwendet (S. 24). Bald aber, mit der Rede der „Liebe“ treten e-e-Reime ein (S. 25). Etwas später, (S. 27) bedient sich der „Glaube“ der Vokale o-e; während die „Tapferkeit“ wieder e-e-Assonanzen einführt, die bis zum Schluss des ersten Prolog-Abschnittes bestehen bleiben.

---

[1]) Sehr häufig sind im „Octavian“ auch die vierfüssigen Trochäen mit der Vollreimstellung abba cddc u. s. w., welche gleichsam einen Übergang von den assonierenden Romanzenversen zu den vollgereimten spanischen Strophenformen bilden.



Der erste Teil des „Octavianus“ wird von spanischen Romanzenversen, die auf o assoniren, eingeleitet. Gesprochen werden diese Verse wieder von der „Romanze“ (S. 39), ihr Charakter ist durchaus episch. Das nächstemal erscheint unser Versmass in der Rede des „Schlafs“ (S. 113); diese zeigt einsilbige a-Assonanz, so dass man sich wieder fragen muss, ob nicht der Vokal des Wortes „Schlaf“ den Dichter zur Wahl dieses Reimklangs bestimmte, der allerdings dann auch von der „Romanze“ (S. 114) weiter geführt wird (bis S. 118 unten). Späterhin spricht der Schlaf in Versen mit o-e- (S. 123), in solchen mit a-e-Reimen redet die Romanze (S. 136—139 oben). Wie der Beginn, so wird auch der Schluss dieses ersten Teils von unserer Form gebildet; die Romanze beschliesst mit acht Versen, die auf i-e assoniren.

Im zweiten Teil finden wir die spanischen Romanzenverse hauptsächlich, aber nicht ausschliesslich in den Szenen des Türkenlagers, d. h. beim Auftreten des Sultans, seiner Tochter und seiner Leute. Die ersten Verse dieser Art erscheinen hier mit den Worten des Arlanges, sie haben o-e-Assonanz (so von S. 219 bis S. 222). Solche mit Vokalreimen auf ei-e (resp. eu-e) treten ein mit dem Gespräch zwischen Golimbra und Bertrand (S. 255 ff.). Den Decimen, mit denen der III. Akt beginnt, folgen dann (von S. 273 an) Romanzenverse, die auf o-e assoniren; zu bemerken ist, dass hier die einzelnen Abschnitte einen refrainartigen Abschluss auf das mitreimende Wort „Rose“ bekommen haben (so bis S. 276 unten). Roxane singt das Lob Persiens, der feierliche o-Laut ist also an seinem Platz; dazu kam der Refrain auf „Rose“, was den Dichter bestimmte, die o-e-Klänge durchzuführen. Es folgt nun eine Decime, dann „singt“ Lealia in unserem Versmass mit i-e- (resp. ie-e-) Assonanz (S. 277); die beiden Abschnitte enden mit dem mitreimenden Refrainwort „Lilge“; es wurden also auch hier die Vokale des besungenen Symbols zum Halbreim verwendet. Nach einer eingestreuten Decime erscheint wieder das einfache spanische Versmass, zuerst mit i-e-, dann mit o-e-Reimen (S. 280 und 285). Im Anfang der Szene „des Sultans Lager“ treffen wir dann a-u-Klänge (S. 298). Mit den Worten der Marcebille und der Roxane (S. 308) stossen wir auf u-e-Assonanzen und diese setzen sich fort bis zum Schluss der Szene (S. 312). An eine längere Folge von Stanzen schliessen sich Roman-

zenverse mit Halbreimen auf au-e an (S. 319); der Sultan, Arlanges, Alamphatin und Lidamas sind miteinander im Gespräch. Mit den Worten des Sultans (S. 320) verwandelt sich die Assonanz einmal in ie-e (resp. ü-e); dann folgt in des Arlanges Rede einsilbige o-Assonanz (S. 321). Zuletzt spricht der Sultan (S. 323) in Versen, die auf a-u reimen (wie solche auch schon S. 298 zur Geltung kamen). Auf die 4 Decimen, die den IV. Akt eröffnen, folgt wieder unser Versmass (S. 328) mit Reimen auf ei-e (resp. eu-e). Nach zwei liedartigen Zwischenstrophen setzt sich dieser Reim in acht Versen (S. 332) fort. Diese werden von zwei Decimen abgelöst; dann treten abermals Verse im Charakter der vorangegangenen auf. Hierauf spricht Lealia in Romanzenversen mit a-e-Assonanz (S. 334—335). In diesen Versen singt Lealia dem Wasser als einem Symbol der Liebe ein Loblied, daher werden auch die Vokale a-e als Reime („W*a*ss*e*r“) festgehalten. Es folgen vier Romanzenpaare mit ei-e-Assonanz, worauf das Gespräch zwischen „Florens und Marcebille“ in a-e-Klängen fortfährt. Dieselbe Szene wird von einer Decime abgeschlossen. Erst nach Verlauf einiger Szenen tritt dann der Romanzenvers, diesmal mit a-e-Klängen wieder auf (S. 373); Marcebille, Lealia, Roxane halten an dieser Form fest. Der V. Akt wird mit Blankversen eingeleitet, bald haben wir jedoch von neuem spanische Romanzenverse mit o-Reimen (S. 375), diese werden öfters unterbrochen, setzen sich aber zweimal fort (S. 378, 381). Auf des Grafen Armand Siegesbotschaft leitet der Sultan eine längere Folge von u-e-Assonanzversen ein. Der Sultan hat die Schlacht verloren, alle die Schreckensnachrichten von der Niederlage werden in Versen mit der dunklen u-e-Assonanz berichtet. Noch zweimal erscheint dann unser Versmass, einmal auf a-e (S. 388—392) und zuletzt auf e-e (resp. ö-e) reimend (S. 399—401), dies im Gespräch zwischen dem Sultan, Lidamas und Arlanges.

Im „Octavian“ treffen wir den spanischen Romanzenvers stets in der klassischen Form an, d. h. mit der Assonanz auf den geraden Versen. Dagegen haben wir sehr oft mitassonirenden Vollreim an Stelle des Halbreims. Ferner ist die zweisilbige Assonanz durchaus nicht immer rein, so schleichen sich z. B. bei zweisilbigen o-e-Reimen auch Wörter wie „Wohllaut“ (S. 275) und „Wollust“ (S. 276) ein, ein andermal finden wir bei u-e-

Reimen auch Wörter wie „drückte“ (S. 308), „Furcht nur“ (S. 310), „Jungfrau“, „blutig“, „Schmuck dann“, „purpurn“ (S. 310 ff.) aufgenommen, wie überhaupt der Vokalreim nicht streng gehandhabt wird und deshalb oft viel an Wirkungskraft einbüsst. Schliesslich ist auch tadelnd hervorzuheben, dass assonantisch mitreimende Wörter in den ungeraden Versen nicht vermieden wurden.

Dem Gefallen am „seltsamen Zauber“ des Assonanzklanges und dem Bestreben, ihn im Octavian „in allen Lauten sprechen zu lassen“ [1]) hat Tieck in seinem Drama nur zu willig und eifrig nachgegeben; die Verwendung dieses Verses darf füglich eine masslose genannt werden.

---

[1]) Vgl. Tiecks Schriften, Bd. I, Einltg. S. XXXIX.

Schulkomödien. Von Dr. Alexander Ehrenfeld. Erstes Heftchen: Die letzte Stunde. Preis 50 Cts.

— Ehrenfeld hat schon durch sein originelles Buch über „Schulmärchen" gezeigt, dass er es versteht, den Deutschunterricht in eigenartiger und anregender Weise zu beleben. Das vorliegende Stück bedeutet einen Schritt weiter auf der Bahn, die er dort eingeschlagen. Aus der Schule ist es herausgewachsen und für die Schule bestimmt: äusserlich: es wurde als Gelegenheitsspiel für die Uebersiedelung der Oltener Bezirksschule (wo E. Lehrer ist) aus dem alten Schulhaus ins neue im Sommer 1900 verfasst und bei dieser Gelegenheit von Schülern der Anstalt aufgeführt; innerlich: der Verfasser hat den Stoff für die Dichtung, wie man das Werklein trotz des Verfassers Abwehr nennen muss, zum Teil direkt aus Schüleraufsätzen über das Thema „Abschied vom alten Schulhause" genommen, für die Schüler ist es inhaltlich in erster Linie bestimmt und von den Schulverhältnissen handelt es............ Der Verfasser hat so viel schaffende Phantasie, dass er selbst die abgegriffensten Phantasien mit neuem Atem zu beseelen und mit poetischem Leben zu füllen vermag.

Mit leichten Veränderungen kann diese Schulkomödie, die Ernst und Humor glücklich vereinigt und wirkliches Leben hat, auch anderwärts mit gleichem Erfolge wie an der Entstehungsstätte aufgeführt werden.

Möge überall der frischen, geistvollen Feder, die der Verfasser führt, die verdiente Anerkennung gezollt werden! —

Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Schulgesundheitspflege. I. Jahrgang 1900. Zwei Teile mit zusammen 239 Seiten Text, 25 Tafeln und 14 Text-Illustrationen. Preis Fr. 7.—.

— Inhalt: Die Gründung der Gesellschaft. — Der heutige Stand der Schularztfrage (Referate von † Stadtarzt Dr. Müller, Zürich und Schularzt Dr. Bourquin, Chaux-de-Fonds, sowie Zusammenstellung der Litteratur über die Schularztfrage von Prof. Dr. F. Erismann, Zürich). — De l'enfance en péril moral considérée au point de vue médical. — Die hygienischen Anforderungen an den Stundenplan. — Neuere städtische Schulhäuser in Zürich. — Ueber die Mittel, der sittlichen Gefährdung der Jugend entgegenzutreten. — Die Erfolge der Ferienkolonien. — † Dr. F. med. Felix Schenk. — Bericht über die Jahresversammlung, Organisationsstatut und Mitgliederverzeichnis. —

Neuere städtische Schulhäuser in Zürich. Von A. Geiser, Architekt und Stadtbaumeister in Zürich. 24 Tafeln mit 16 Seiten erläuterndem Text. Preis Fr. 3.—.

— Diese Schrift, die als Separatausgabe aus dem „Jahrbuch der schweiz. Gesellschaft für Schulgesundheitspflege" gedruckt wurde, bildet einen unentbehrlichen Ratgeber bei allen Schulhausbauten und wird jedem, der mit dem Schul- und Sanitätswesen zu tun hat, vorzügliche Dienste leisten. —

Das alte Zollikon. Kulturhistorisches Bild einer zürcherischen Landgemeinde von den ältesten Zeiten bis zur Neuzeit. Mit 14 Illustrationen und 1 topogr. Karte. Von Pfarrer A. Nüesch und Dr. Heinrich Bruppacher. Preis des brosch. Bandes Fr. 10.—, des gebundenen Fr. 12.—.

— Nicht allein darin liegt der Reiz und Wert dieses litterarischen Unternehmens, dass die Vergangenheit genannter Gemeinde in vielfältiger Hinsicht überaus merkwürdig ist, sondern auch darin, dass ein zum Teil beneidenswert schön erhaltenes Material vorlag und von tüchtigen Händen mit Liebe und innerm Anteil, wie auch vorzüglicher Sachkenntnis zusammengestellt und verarbeitet wurde. Es darf als ein sehr gediegenes, ungemein reichhaltiges und für die schweizerische Kulturgeschichte ganz hervorragend wertvolles Werk bezeichnet werden.

Das Buch ist nicht nur für die Angehörigen der Gemeinde Zollikon, sondern auch für jeden Geschichtsforscher und Geschichtsfreund, für alle Pfarrer und Lehrer von hervorragendem Interesse. —



Veröffentlichungen der Gesellschaft für deutsche Sprache in Zürich.

Mitteilungen:

I. Heft: **Die körperlichen Bedingungen des Sprechens.** Von Dr. H. Schulthess. **Wahrnehmungen am Sprachgebrauch der jüngsten litterarischen Richtungen.** Von Prof. O. Haggenmacher.

II. Heft: (Zum hundertsten Geburtstag Jeremias Gotthelfs): 1. **Zur Erinnerung an Jeremias Gotthelf.** Von Pfr. J. Ammann in Lotzwyl. 2. **Ueber die Sprache Jeremias Gotthelfs.** Von Dr. H. Stickelberger in Burgdorf. Mit dem Bildnis Gotthelfs.

III. Heft: **Wustmann und die Sprachwissenschaft.** Von Prof. Dr. E. Tappolet.

IV. Heft: **Schulmärchen** und andere Beiträge zur Belebung des deutschen Unterrichts. Nebst einem Anhang von Schülerarbeiten. Von Dr. A. Ehrenfeld.

V. Heft: **Die mittelhochdeutsche Schriftsprache.** Von Prof. Dr. S. Singer.

Abhandlungen:

I. Heft: **Studien zur Theorie des Reims.** 1. Teil. Von Dr. A. Ehrenfeld.

III. Heft: **Die Ausdrücke für Gesichtsempfindungen in den altgermanischen Dialekten.** Ein Beitrag zur Bedeutungsgeschichte. 1. Teil. Von Frl. Dr. A. Rittershaus.

IV. Heft: **Die Figur des Kindes in der mittelhochdeutschen Dichtung.** Von Frl. Dr. A. Geering.

V. Heft: **Jakob Sarasin, der Freund Lavaters, Lenzens, Klingers u. a.** Ein Beitrag zur Geschichte der Genieperiode. Mit einem Anhang: Ungedruckte Briefe. Von Dr. A. Langmesser.

VI. Heft: **Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker.** Von Dr. Emil Hügli.

VII. Heft: **Die Zürcher Mundart in J. M. Usteris Dialektgedichten.** Von Dr. Paul Suter.

Demnächst erscheint:

II. Heft: **Studien zur Theorie des Reims.** 2. Teil. Von Dr. A. Ehrenfeld.





